R. I.

# Revista Iberoamericana

*Organo del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*

DUKE UNIVERSITY LIBRARY
NOV 1 0 1956
DURHAM, N. C.

Volumen XX | Septiembre de 1955 | Número 40

XUM

*Diccionario Enciclopédico Abreviado.* Versiones de la mayoría de las voces en francés, inglés, italiano y alemán y sus etimologías. 6th ed. 7 v. Madrid, 1954-55. $ 68.25

---

*Diccionario Enciclopédico U. T. E. H. A.* 10 v. illus. México, 1953. $ 140.00

---

*Larousse.* Nuevo Pequeño Larousse ilustrado. Diccionario Enciclopédico. 24th ed. París, 1955. $ 5.00

---

*Lexis.* Enciclopedia de Artes, Ciencias, Oficios, Juegos, Deportes y Diccionario de la Lengua. Vols. 1-5. Supplement to be published. illus. Barcelona, 1952-54. $ 58.50

---

*Nueva Enciclopedia Sopena.* Diccionario ilustrado de la lengua española. 5 v. Barcelona, 1955. $ 36.00

---

# STECHERT-HAFNER, Inc.

FOUNDED IN NEW YORK 1872

*The World's Leading International Booksellers*

31 EAST 10TH STREET, NEW YORK 3, N. Y.

XUM

# MEMBERS AND SUBSCRIBERS

THE *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* was organized in 1938 in order to advance the study of Iberoamerican Literature, and to intensify cultural relations among the peoples of the Americas.

To this end, the Institute publishes the REVISTA IBEROAMERICANA twice each year and maintains Standing Committees to facilitate the printing of notable books by Iberoamerican authors —in their original languages and in English translation—, and of works of erudition and text books for teaching.

Members of the Institute meet every two years and are of two categories: regular members who pay $4.00 a year, except in Iberoamerica where the fee is $2.00, and *Patron Members* who pay $10.00 or more a year.

Institutions such as universities, colleges and libraries will become subscribers (at $4.00 a year or $2.00 a year in Iberoamerica), or *Subscribing Patrons* (at a minimum of $10.00 a year) without holding membership in either case.

Regular members and suscribers receive the incoming issues of the REVISTA IBEROAMERICANA free, but *Patrons* (whether *Members* or *Subscribers*) receive in addition all the incoming publications of the Institute, such as the CLASICOS DE AMERICA, the MEMORIAS of the Congresses, etc., and their names will be printed in the REVISTA IBEROAMERICANA at the end of the year.

## NOTICE

We hope that you will become a member of the Institute, and if you cannot become one of its *Patrons* we urge that you obtain a *Patron Subscription* for your school library, which then will receive the full cultural benefit of our publications. Let us count upon your cooperation.

Name of regular member or subscriber ($4.00) .....

.....

Name of Patron Member or Subscriber ($10.00, minimum) .....

.....

Address in full .....

Please make your checks payable to the *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* and mail your dues to Marshall R. Nason, Treasurer —University of New Mexico, Albuquerque, N. M.—, *the only person with whom you are to deal in matters relating to the circulation and distribution of all the publications of the Institute.*

XUM

# SOCIOS Y SUSCRITORES

EL *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* se organizó en 1938 con el fin de adelantar el estudio de la Literatura Iberoamericana, e intensificar las relaciones culturales entre todos los pueblos de América.

Con este fin, el Instituto publica la REVISTA IBEROAMERICANA dos veces al año, y patrocina la publicación de obras notables de autores iberoamericanos —en el idioma original y en traducción inglesa—, y la de obras de erudición y textos de enseñanza.

Los socios del Instituto se reúnen en Congresos cada dos años, y son de dos categorías: el socio de número, cuya cuota anual es de *cuatro dólares*, excepto en Iberoamérica, donde es de sólo *dos dólares*, y el *Socio Protector*, cuya cuota es de *diez dólares* o más al año.

Las bibliotecas, colegios, universidades y demás instituciones que, sin ser socios, sí favorecen al Instituto, son de dos categorías: el suscritor corriente, cuya cuota anual es de *cuatro dólares* y de sólo *dos dólares* en los países de Iberoamérica, y el *Suscritor Protector*, cuya cuota es de *diez dólares* al año.

La REVISTA IBEROAMERICANA se remite a los socios de número y a los suscritores corrientes del Instituto, y tanto los *Socios Protectores* como los *Suscritores Protectores* reciben, además de la Revista, las demás publicaciones que vayan saliendo, tales como los CLASICOS DE AMERICA y las MEMORIAS, y sus nombres se publican en la REVISTA IBEROAMERICANA al fin de cada año.

## ADVERTENCIA

El Instituto invita encarecidamente a quienes simpaticen con los fines que persigue, a que se hagan cuanto antes, ora socios, ora Protectores de él. Quienes así lo apoyen deben enviar su cuota anual, *por adelantado*, en forma de giro postal o bancario pagadero al Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana y por conducto del Prof. Marshall R. Nason, Secretario-Tesorero —University of New Mexico, Albuquerque, N. M., E. U. A.—, *que es la única persona encargada de la circulación y la distribución de las publicaciones del Instituto.*

# Revista Iberoamericana

*Organo del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*

*Publicación a cargo de:*

Julio Jiménez Rueda: Director Literario
Puebla Nº 394, México, D. F.

Fernando Alegría: Director en E. U. A.
University of California, Berkeley, Calif.

Francisco Monterde: Director Técnico
Tuxpan Nº 91, México, D. F.

Marshall R. Nason
Sección de Anuncios
(*Advertising Manager*)
Box 60, University of New Mexico
Albuquerque, N. M., E. U. A.

XUM

## Mesa Directiva del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

PRESIDENTE

José A. Balseiro, University of Miami, Florida.

VICEPRESIDENTES

Jack H. Parker, University of Toronto. Enrique Anderson Imbert, University of Michigan. John E. Englekirk, Tulane University.

SECRETARIO EJECUTIVO - TESORERO

Marshall R. Nason, University of New Mexico.

PROSECRETARIO

Sabine R. Ulibarrí, University of New Mexico.

DIRECTOR LITERARIO, Iberoamérica.

Julio Jiménez Rueda, Universidad Nacional de México.

DIRECTOR LITERARIO, EE. UU.

Fernando Alegría, University of California.

DIRECTOR TECNICO

Francisco Monterde, Universidad Nacional de México.

### Comisión Editorial

Arturo Torres-Rioseco, University of California. Luis Monguió, Mills College. Gustavo Correa, University of Chicago. Ralph E. Warner, University of Colorodo. Gerald E. Wade, University of Tennessee. Max Henríquez Ureña, La Habana, Cuba. Jefferson-Rea Spell, University of Texas. Robert G. Mead, Jr., University of Connecticut.

Esta Revista aspira a constituir, gradualmente, una vital representación de los grandes valores espirituales de la creciente cultura iberoamericana.

Sus directores, así como el Instituto, quieren hacer vivo el lema que cifra el ideal de su obra: A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

Se reflejará en sus páginas una clara imagen del pensamiento de Iberoamérica.

XUM

# SUMARIO

EDITORIAL

J. J. R.: El Séptimo Congreso Internacional de Catedráticos de Literatura Iberoamericana . . 209

ESTUDIOS

ANTONIO PAGÉS LARRAYA: Santos Vega, mito de la pampa . . . . . 213

JOSÉ DE ONÍS: Una página blanca. Poesía inédita de José Martí . . . . . 225

ALFREDO A. ROGGIANO: Julio J. Casal . . . 235

AUGUSTO TAMAYO VARGAS: El romanticismo peruano y Carlos Augusto Salaverry . . . 243

CARLOS LOZANO: El *Periquillo Sarniento* y la *Histoire de Gil Blas de Santillane* . . . . 263

JULIO MONCADA: Notas para un estudio sobre poesía uruguaya . . . . . 275

DONALD F. FOGELQUIST: *Helios*, voz de un renacimiento hispánico . . . . . 291

MOISÉS TIRADO: P. H. Hernández, poeta del dolor . . . . . 301

THOMAS IRVING: San Marcos de Colón. (Rastros de la niñez de Rubén Darío.) . . . . 311

GERALD M. MOSER: A sensibilidade brasileira de Manuel Bandeira . . . . . 323

PERFILES

GASTÓN FIGUEIRA: Tres poetas argentinos. I. Osvaldo Svanascini. II. Ernesto B. Rodríguez. III. Bernardo Horrach . . . . . 337

RESEÑAS

JOSÉ FERRER CANALES: *Profecía de Puerto Rico*, por José Emilio González . . . . . 345

GASTÓN FIGUEIRA: *La sobreviviente*, por Clara Silva . . . . . 351

———. *Poemas*, por Jorge de Lima . . . . 352

———. *Lagar*, por Gabriela Mistral . . . 353

JOSÉ GOYENECHE Y VILLARREAL: *Historia de la Literatura Española* e *Historia de la Literatura Mexicana*, por Guillermo Díaz-Plaja y Francisco Monterde . . . . . 354

FRANCISCO MONTERDE: *América como inteligencia y pasión*, por Víctor Massuh . . . . 357

———. *México y los mexicanos*, por José Zorrilla . . . . . 358

GABRIELE VON MUNK BENTON: *Libertad bajo palabra*, por Octavio Paz . . . . . 360

XUM

ALFREDO A. ROGGIANO: *La poesía postmodernista peruana*, por Luis Monguió . . . . 367

INFORMACIÓN

Séptimo Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Resoluciones. Lista de Delegados 377

Socios protectores . . . . . 383

SUPLEMENTO LITERARIO

DORA ISELLA RUSELL: *Sonetos del mal tiempo* y otros poemas . . . . . 385

Vol. XX México, D. F., abril-septiembre de 1955 Nº 40

# EDITORIAL

## EL SEPTIMO CONGRESO INTERNACIONAL DE CATEDRATICOS DE LITERATURA IBEROAMERICANA

En los días 29, 30 y 31 de agosto de 1955 se reunió el Séptimo Congreso de Catedráticos de Literatura Iberoamericana, convocado por el Instituto Internacional de esa disciplina, en el recinto de uno de los salones de la Universidad de California en Berkeley, y patrocinado por la misma alta institución de cultura. El tema general del Congreso fué el de la "Cultura Iberoamericana vista a través de su literatura". Participaron en él profesores de las Universidades y colegios norteamericanos y de Santiago de Chile, de México, del Canadá y de Santo Domingo.

En la apertura del Congreso hablaron un representante del doctor Robert Gordon Sproul, Presidente de la Universidad de California; el doctor Alva R. Davis, Canciller en ejercicio de la propia Universidad, y el doctor Lincoln Constance, Decano de Letras y Ciencias de la misma.

XUM

La simple enumeración de los trabajos demuestra la importancia que tuvo esta Asamblea. Se estudiaron desde nuevos ángulos las figuras cumbres de las letras de Iberoamérica, como Martí, como Gutiérrez Nájera, como Manuel Antonio de Almeida, como Varona, como Sanín Cano. Se oyeron interesantes comentarios sobre obras fundamentales en las letras de nuestro continente: el *Martín Fierro, Tabaré, Don Segundo Sombra.*

Los estudiosos del Modernismo no podrán prescindir, en el futuro, de los ensayos que fueron leídos por E. García Girón, sobre "El modernismo como evasión"; por Donald F. Fogelquist, sobre "El carácter hispánico del Modernismo; por George D. Shade, sobre la "Mitología clásica en la poesía modernista", y por Francisco Monterde, sobre "El arte literario de Salvador Díaz Mirón". La cuarta sesión de trabajo estuvo dedicada al estudio de ciertos aspectos de la cultura, en las letras brasileñas.

Importantes resoluciones fueron adoptadas por los congresistas. Entre ellas se destacan las siguientes: la publicación de panoramas, de historias o de aspectos de la literatura de los diversos países de América, en el período comprendido entre los años de 1900 a 1950; complementados por antologías de los diversos géneros literarios (poesía, novela, teatro, ensayo, cuento), que llevarán un prólogo explicativo y notas biobibliográficas y críticas de los autores incluídos. Se nombró director de la colección al doctor Antonio Castro Leal. A iniciativa del señor Raúl Silva Castro, se recomendó la creación de Institutos de Literatura en los diversos países de América, que estén formados por profesores y especialistas en la materia y que puedan disponer de los medios necesarios para el mejor cumplimiento del propósito que crea estos planteles.

El profesor Alfredo Angel Roggiano propuso que la REVISTA IBEROAMERICANA, órgano del Instituto, publique un número especial dedicado a comentar la obra del destacado humanista Pedro Henríquez Ureña, al cumplirse diez años de su muerte.

Se aprobó que la reunión del próximo Congreso sea en la ciudad de Puerto Rico, en el año de 1957. Las resoluciones se dan a conocer *in extenso*, en la sección dedicada a las actividades del Congreso, que contiene la nómina de sus delegados.

Al realizarse el Séptimo Congreso, el Instituto ha afirmado, una vez más, el arraigo que ya tiene entre los que enseñan y los que estudian la literatura de Iberoamérica en los diecisiete años de su ejercicio.

J. J. R.

XUM

# ESTUDIOS

## Santos Vega, mito de la pampa

La tradición —por opulenta y bella que sea— no puede heredarse; es un bien del espíritu y supone una conquista, una vigilante actitud creadora. De parte del artista que retoma sus huellas solicita un trabajo íntegramente nuevo, de radical intrepidez; una contemporaneidad. Por eso T. S. Eliot, entre sutiles insinuaciones críticas, reacciona contra una apreciación insuficiente de esa mágica y seductora palabra "creación". La ve, más que como un hacer absoluto, como una constante acomodación de matices o actitudes, y encuentra que, a menudo, "no sólo las mejores partes de su trabajo, sino las más individuales, pueden ser aquéllas donde los poetas muertos, sus antepasados, afirman su inmortalidad con más vigor." [1]

El mito de Santos Vega es uno de los pocos que en las letras de Hispanoamérica adquirió una existencia viva, una tradición que se eslabona en el curso de cinco generaciones y que, a la vez, seduce con un aire intemporal. Domingo Faustino Sarmiento señaló en 1886 la profundidad histórica, que se remonta a una época anterior a la Independencia, y la difusión popular de la fama de Santos Vega:

> "La fama de los versos y fechorías de Santos Vega se dilataba por la inmensa pampa y llegaba a los confines del virreinato, por un telégrafo cuyos hilos están rotos ya para no volver a reanudarse jamás: la tropa de mulas o de carretas que viajaba de un extremo a otro, y en cuyos rodeos y alrededor del improvisado fogón, se referían estas historias de que venía impregnada la atmósfera de las pampas". [2]

XUM

Cada estilización del lírico personaje —desde la elegía de Bartolomé Mitre hasta el folletín de Eduardo Gutiérrez, y de ésta a la tragedia contemporánea— no implica una amputación de los esfuerzos anteriores. Al contrario: todas ellas adquieren una filosofía intransferible, una frescura original. Lejos de supeditarse a un rígido canon, se suceden libres de encadenamientos estrictamente históricos, respiran un aire coetáneo. Esta vez la palabra tradición no aparece asociada a la idea de lo histórico arqueológico, de algo que se ha desposeído por obra del tiempo de su íntegra vigencia estética.

Potente mito de nuestra pampa, su vertiente no se ha diluído, como tantas otras, bebida por las arenas del olvido. Sencillo en su enunciación taxativa, su significado se ensancha y retiene potencialmente un contenido de emociones y de ideas en las que se va enhebrando esa tradición. Así, resguardado, fertilizado, integra un orden ideal que sorprende a la vez por la continuidad de sus acordes más nítidos y por la infinita riqueza de sus variaciones.

Bartolomé Mitre (1821-1906), poeta que desde joven poseyó la serena concentración del humanista, fué quien primero recogió, en su florecimiento más intacto, la leyenda del payador peregrino que disputó con el Diablo por la gloria del canto. No sólo estilizó en verso el magnífico tema, sino que lo acotó con algunas notas precisas que —desde el punto de vista de su análisis histórico-crítico—, constituyen indudablemente el mejor e inexcusable punto de partida para cualquier indagación.

Nunca sobreestimó Mitre sus creaciones poéticas. El alcance que él mismo pudo imaginar para su Santos Vega es el que hoy le damos. Tomó la leyenda de sus fuentes prístinas y dejó en palpitantes estrofas su versión del mito. Introdujo de tal manera la relación entre asunto y autor que marca el instante exacto en que el tema gregario comienza a estilizarse artísticamente.[3] Bello autosacrificio estético el de Mitre —como el de otros creadores de nuestro romanticismo—, en el período de formación de una literatura americana con raíces nativas. Escribían para el mañana, eran los forjadores de un porvenir que convertiría sus propias creaciones en pasado...

En 1838 —esa es la fecha del poema— Mitre tenía sólo diecisiete años.[4] Ya desde mucho antes el espíritu de Santos Vega, sus

hazañas, su don de cantor, su legendaria figura, presidían las alucinadas narraciones del fogón. Era ya un mito, pero basado en un ser de carne y hueso; nadie lo vió nunca como una criatura de ficción o como una impostura del arte. Existía intemporalmente: como luz errática, como notas de un canto melodioso que se escuchaba bajo la copa del ombú o vagaban, incorpóreas, por la soledad de la pampa. "Símbolo venerado en los campos del Tuyú", [5] lo llama Mitre. Pero advierte también que su tradición se irradia a toda la llanura: "Tu alma puebla los desiertos".

La historia es de escueta sencillez: un cantor, "bardo inculto de la pampa", espontáneo, famoso entre el gauchaje, a quien nadie pudo vencer en payadas de contrapunto y que lleva la "rústica corona de la musa popular", muere después de payar durante dos días con un joven desconocido, sin duda el Diablo, ya que ninguna criatura humana pudo haberlo vencido. Murió de dolor y en el momento de apagarse su vida, saltaron como en un gemido las cuerdas de su guitarra:

> De noche bajo de un árbol
> Dicen que brilla una llama,
> Y es tu ánima que se inflama,
> ¡Santos Vega el Payador!
> ¡Ah! ¡levanta de la tumba!
> ¡Muestra tu tostada frente,
> Canta un cielo *derrepente*
> O una décima de amor!

Este apretado resumen de la tradición versificada por Mitre da la medida de las posibilidades estéticas del asunto. El las advirtió claramente y por eso mismo no se limitó a una acotada y minuciosa versión "histórica", sino que trató de alcanzar su transfiguración "poética". En esa actitud finca su mejor acierto.

Mitre no cuestionó la existencia corpórea de Santos Vega y, después de él, Paulino Rodríguez Ocón [6] y el meritísimo investigador Elbio Bernárdez Jacques [7] llegaron a establecer las fechas de 1753 y 1825 como las de nacimiento y muerte de Santos Vega, cuyos restos estarían sepultados en una "isla" de talas en los pagos del Tuyú... Todo lo cual, para nada coarta el destino poético del tema, que es independiente de cualquier averiguación arqueológica o histórica.

Aunque supiésemos mucho más de lo que realmente sabemos del hombre que se llamó Santos Vega, sería legítimo situarlo como criatura del arte, en el luminoso, inmarchito ámbito de la fantasmagoría y la leyenda. Mitre lo sintió y lo advirtió perspicazmente; por eso destaca en la primera nota que acompaña al poema su proyección mítica, la única que "sin perder de vista el original lo ilumina con los colores de la imaginación". [8] Hay así un reconocimiento intuitivo por parte de Mitre del potencial mitológico de la sencilla historia y de la voluntaria independencia creadora del artista: por más que parezca demasiado subjetiva y fantástica, supera todo cálculo externamente objetivo. Su enunciación literal es sólo el peldaño inevitable para su transposición ideal. Ignoro si quienes trataron el asunto después de Mitre fueron totalmente conscientes de esa actitud, pero por fortuna, se situaron frente al mito sin sofrenarse por un falso escrúpulo de autenticidad escenográfica o narrativa. Hilario Ascasubi, Rafael Obligado, Eduardo Gutiérrez y los que más modernamente le dieron su propia entonación, sintieron esa contemporaneidad a que aludía al comienzo de esta nota.

Ricardo Rojas ha razonado con hondura, en un intenso capítulo de su magna *Historia de la literatura argentina* —el titulado "Poesía épica de nuestros campos"—, [9] los motivos por los cuales la épica folklórica, expresión augural de la conciencia de un pueblo, surge generalmente en medios rústicos, "en la vida sensitiva de los campos y no en la vida intelectual de nuestras ciudades".

Rojas no apela a la romántica exaltación subjetiva de la naturaleza; documenta sus afirmaciones con los ejemplos de *Santos Vega, Facundo, Martín Fierro* ... "El hogar cristiano, la universidad escolástica, la iglesia teocrática, el gobierno aristócrata, mantuvieron a su modo la atmósfera social de sus orígenes europeos; mientras los gérmenes por ellos trasplantados, propagándose a la periferia rural, fueron a mezclarse con el espíritu del indio, o a modificarse por la ley del nuevo ambiente, o a recobrar en la naturaleza virgen la fuerza germinativa de sus propios orígenes. Por eso fué en las campañas donde germinaron los elementos diferenciales de nuestro pueblo y de nuestro arte, marcándolos con signos de indeleble originalidad". El razonamiento de Rojas descarta de raíz las exageraciones de los exaltados panegiristas de una tradición que negaba las raíces milenarias de la cultura occidental, pero también

enfrenta a quienes sólo ven una continuidad en la poesía gauchesca y no el brote fresco de una corriente nueva de acento americano.

Fué precisamente en un medio rústico, donde la civilización parecía tan remota como el Paraíso, donde Mitre escuchó la leyenda imperecedera. Ya sea en Carmen de Patagones, sobre las riberas del río Negro, junto al Atlántico, en aquella población que era a la vez fortín de avanzada contra el indio; ya sea en la estancia de Gervasio Rosas donde inició su aprendizaje gauchesco, las coplas del payador del Tuyú que llegaban a los oídos atentos del poeta, andaban en labios de aquellos jinetes que veían en el gaucho errante una imagen de su propio destino; nadie había escrito sus cantares, pero

> ... sin tinta ni papel
> que los salve del olvido
> de padre a hijo han venido
> por la tradición oral.

La leyenda sacudió el alma del adolescente y su imaginación, tocada por las Musas, vió cruzar, en los atardeceres pampeanos, la sombra del payador. ¿Cuándo escribió su poema? ¿El año en que está fechado —1838— o en la época de sus andanzas campesinas? Quizá existiesen esbozos o apuntes anteriores, pero la fecha de composición me parece exacta; más aún, creo posible que haya escrito su elegía bajo la influencia deslumbradora de "La Cautiva" de Esteban Echeverría.

Desde 1837 Mitre residía en Montevideo. "La Cautiva" —que formaba parte del volumen titulado *Rimas* — empezó a venderse en Buenos Aires en septiembre de 1837 y, en noviembre de ese mismo año, Mitre publicaba en *El Defensor de las Leyes* de Montevideo un extenso artículo crítico —que dí a conocer en 1943— [10] sobre las *Rimas* de Echeverría. Motivos e imágenes de su tierra lejana, animados por el color que les pone la distancia y la nostalgia, revivían en esa rauda evocación del desierto argentino que Echeverría incorporaba por primera vez a nuestras letras. Mitre —como tantos otros escritores de su misma generación— encontró en "La Cautiva" un sendero a seguir ...

Tal vez por eso, en 1854, después de Caseros, al ser derrocada por las armas la tiranía de Rosas, cuando el poeta dejaba la lira de

XUM

la mocedad para asumir las graves dignidades de la República que renacía, puso al tomo en que reunió los poemas de su juventud el nombre de *Rimas*, el mismo que diecisiete años antes usara Echeverría.

Hay en el vasto cuadro de Echeverría —a pesar de la ausencia de un auténtico genio lírico— un sabor genuino, un aliento cálido, fuerte. Allí podía estar el inicio de una poesía americana y no en las odas neoclásicas, en las pálidas acuarelas bucólicas, en las melosas anacreónticas y en otras habilidades retóricas de los rezagados imitadores que en todos los tiempos y en todas las literaturas han existido.

Se siente en "La Cautiva" el viento de la pampa, el furor de los malones, el galopar salvaje de los potros. Y sacudido por el entusiasmo que ese poema le despierta —"rasgos que fueron copiados de la naturaleza sin ningún miserable atavío", llama a las imágenes de "La Cautiva"—, Mitre regresa espiritualmente a la atmósfera de los fogones pampeanos, a las tradiciones que lo deslumbraron en el despertar de su juventud y de su genio lírico, a Santos Vega, el gaucho payador, símbolo de la esencia lírica de su tierra... De esas encariñadas memorias nacieron sus "Armonías de la pampa": brota su inspiración del paisaje gauchesco y de la tradición vernácula, y busca expresar, como aspiró a hacerlo años antes el fundador del romanticismo rioplatense, "las costumbres primitivas y originales de la pampa".

En el poema de Mitre quedaba definido un tipo humano: el cantor —al que Sarmiento analizaría en *Facundo* (1845), como una de las nítidas encarnaciones de la pampa—, y un mito estético: el del hombre que se enfrenta a lo demoníaco y perece por la aflicción de su derrota. Pasarían sólo cincuenta años y Joaquín V. González, un hijo de la montaña, vería en Santos Vega "el tipo semidivino de nuestra poesía nacional". En las mismas páginas de *La tradición nacional* (1888) —que aparecieron prologadas por Mitre, el primer forjador de esa "tradición"—, insiste bellamente en las proyecciones del mito: "Entre los tipos de la leyenda nacional, la inmortal figura de Santos Vega destella sobre el fondo inmenso de nuestra pampa como una inmortal aurora de poesía y amor..." Más adelante agrega: "De todo ese mundo ideal, de todo ese majestuoso poema cantado en los llanos por el payador de otra edad, sólo San-

tos Vega brilla sobre las ruinas con luz imperecedera..." Llega a decir Joaquín V. González, a quien no se le puede reprochar falta de mesura, que "Santos Vega es la musa nacional que canta con los rumores de la naturaleza".

González advitrió asimismo el papel que jugaba el Diablo en la leyenda como contraste sugestivo. De ese choque de fuerzas universales —el don de la belleza y del canto, por una parte, el oscuro designio de Satán por la otra—, brotan las más bellas posibilidades del asunto. Carlos Octavio Bunge aconsejaba, años más tarde, rescatar la tradición de Santos Vega y la leyenda de Lucía Miranda como "dos hechos tan reales y tan evidentes como la victoria de Maipú y la declaración de la Independencia." [11] Además veía Bunge en el mito del payador una nueva afloración de la fábula edénica: Santos Vega representaría a Adán; su amada, a Eva; el ombú, al árbol del bien y del mal; el Diablo, a la serpiente; la pampa, al paraíso terrestre, y la guitarra, a las ciencias y las artes de los hombres... Inferencias legítimas sobre un enfrentamiento más radical: el arte y la inspiración del payador, atributos de Dios, pasajera y trágicamente vencidos por el mal, representado por el Demonio.

Como puede apreciarse a través de estas glosas eminentes, la elegía escrita por Mitre con los recuerdos de aquellas comarcas bárbaras y distantes, dejaba grandes claros por los que entraba una luz enigmática. Otros procurarían mirar a través de ella...

El poeta adolescente sólo había ubicado el tema en su profundidad telúrica y en su proyección humana. Como los grandes asuntos universales —Fausto entre los míticos, Juana de Arco entre los históricos— posee una inagotable fecundidad estética. Es su vida; su sangre ideal. Las sugestiones de esa tierra virgen que convertía a Santos Vega en alegoría, harían que, aun con el crecer de la civilización, se agigantase su solitaria estampa.

Mucho antes que González y Bunge, en 1856, Miguel Cané había profetizado con sagaz intuición que cuando las generaciones venideras hubiesen borrado la fisonomía remota de la pampa, los poetas que por entonces añoraban la civilización buscarían "en las tradiciones de Santos Vega y de tantos otros cantores de las pampas el colorido de las épocas primitivas y el tipo que habrá desaparecido bajo la máscara lustrosa del hombre modificado por los usos de la vida civil". [12]

XUM

El de Santos Vega es un mito fecundo. El poeta —profeta— había acertado en 1838 con un vaticinio que el tiempo confirmaría largamente:

> Duerme, duerme, Santos Vega,
> que mientras en el desierto
> se oiga ese vago concierto
> tu nombre será inmortal.

Presente en la memoria y la imaginación de sus paisanos, lo recogió constantemente la literatura, desde las manifestaciones más modestas de la poesía rural hasta las inolvidables décimas de Rafael Obligado, desde las alusiones chabacanas hasta la novela y el teatro.

En 1872 Hilario Ascasubi (1807-1875), el autor de las trovas de "Paulino Lucero" y de "Aniceto el Gallo", estaba enfermo y nostalgioso, en París... Deseaba resumir en un inmenso fresco poético toda la vida y todo el espíritu de su tierra. Retomó un viejo asunto cuya primera elaboración data de 1850, cerró los ojos a las calles parisinas y empezó a vivir en su tierra. Escribió así más de tres mil versos con el título de "Los mellizos de La Flor" y la aclaración de "rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la República Argentina (1788 a 1808)". Pero no bastaba... y entonces amparó el largo título con un nombre: *Santos Vega*, como quien nombrase la pampa, la tradición, la poesía payadoresca, el ayer gauchesco, en una vastísima connotación de realidades y emociones.

En vano se buscará al Santos Vega legendario en la obra de Ascasubi; es simplemente un viejo gaucho que narra a Rufo Tolosa y Juana Petrona el largo folletín. No se mezcla a la acción; es un "payador mentao", se sabe que murió cantando. En lugar del "bardo inculto de la pampa" de Mitre —sin duda ajustado a la realidad de aquellos espontáneos payadores—, aparece el gaucho "concertador" que "privaba de escribido y de letor"... Poco es lo que Ascasubi agrega al mito de Santos Vega.

Más populares, más rotundas e inspiradas, las décimas posrománticas de Rafael Obligado, que todavía hoy se recitan y cantan en las escuelas argentinas, volvían a la tradición de Echeverría, bajo cuya advocación puso sus cantos:

...Mientras de orgullo me anega
la convicción de que es mía
¡La patria de Echeverría!
¡La tierra de Santos Vega!

Rafael Obligado (1851-1920) había recogido su versión del antiguo asunto de viejos pobladores de la Vuelta de Obligado, en la costa del río Paraná, lo que evidencia la dispersión geográfica que por entonces había adquirido. Lo fué elaborando lentamente, desde 1877 hasta 1890; tiene momentos de auténtico lirismo, pero se empequeñece por una restringida concepción filosófica que ve al Diablo encarnando el progreso y la inmigración, vencedores del bardo ingenuo y primitivo. Esto le quita belleza y amplitud humana al mito. Ya el crítico del *Anuario Bibliográfico* observó en 1885 que se disminuía el carácter de la obra con este "raro consorcio de Satán, tal como lo concibe la imaginación popular, predicando una nueva vida de adelantos y civilización". [13] Y más modernamente Carlos Alberto Leumann señala con exactitud: "En cuanto a ver en Juan Sin Ropa un símbolo de civilización es un error absoluto. Pudo formarse en una atmósfera intelectual porteña impregnada de sociología europeísta". [14]

Aun con estas limitaciones, el poema de Obligado es el que logró, dentro de la lírica, los mejores aciertos; tiene vuelo, seducción, armonía.

En el campo de la narrativa, Santos Vega aparece identificado por Eduardo Gutiérrez (1851-1889) con sus gauchos perseguidos injustamente por la adversidad y las partidas policiales, hermano de Juan Moreira y Juan Cuello. Los resplandores líricos del personaje, el patetismo de su duelo con el Diablo, algo infunden al *Santos Vega* (1880-1881) de Gutiérrez, pero entre las aventuras y desventuras amorosas y policiales poco es lo que se filtra de la grandeza primitiva del asunto. Con todo, el relato de Gutiérrez contribuyó, más que ninguna otra obra, a acrecentar la popularidad del personaje. Se escribieron más de diez versificaciones de la novela completa, más de quince versificaciones de episodios especiales, y, de esa narración ingenua, nacen las primeras versiones escénicas del asunto que comenzó siendo una corta elegía... [15] Santos Vega se asocia en esta forma a los pasos iniciales de la escena nacional.

XUM

No es mi intención reseñar todo lo que se ha escrito sobre Santos Vega. Ya en 1917 el investigador Robert Lehmann-Nitsche dedicó un gran volumen —más de cuatrocientas páginas— a estudiar sabiamente y con un formidable aparato erudito los orígenes y las diversas derivaciones de la leyenda. [16] A ese minucioso trabajo le siguieron numerosos estudios y monografías que podrían formar una biblioteca de no pocos anaqueles. Por eso, cuando procuré sentirme contemporáneo del payador mítico, me aparté de toda esa acumulación libresca, para ahondar el sentido trágico del personaje y devolverlo a la atmósfera primitiva y ruda donde se gestó su leyenda, hacia el final del siglo XVIII. La fantasía tejió la trama, pero la dictó esa realidad ya mítica. La figura del payador está así arraigada en su suelo, en el desnudo escenario de su andanza.

Lejos de las investigaciones áridas y de la meliflua retórica nativista, procuré desentrañar un significado de vibración universal y pintar un mundo de contrastados y vigorosos tonos que aquel escenario me brindaba. Si no puedo ser juez de mi propia obra, puedo sí decir que quise reflejar en "Santos Vega el Payador", la leyenda trágica que estrenó Francisco Martínez Allende en Buenos Aires el año 1953, y que, hasta hoy, cierra un ciclo que tal vez alguien, alguna vez, podrá decir que está definitivamente terminado. [17]

"Tu nombre será inmortal..." Lo es y lo será sin duda. Santos Vega es ante todo un hombre que, contrariando una tradición milenaria, no acude al Maligno para sacrificar su alma en retribución de ventajas materiales —la amada, la juventud, el oro—, sino que muere por haber sido derrotado en una lid del espíritu.

Parece anunciar una humanidad más noble y más elevada en sus designios. Viviente símbolo del alma de su pueblo, surge además como arquetipo del gaucho: carne de su tierra, voz de la pampa. Mito y hombre a la vez, únense en él hasta confundirse dos layas de cantores: los que cantan por ingenua disposición lírica y los que se ocupan de "cosas de jundamento".

Personaje duradero, asume una gravedad intensa y honda: no es el trovador enamoradizo y andante de la poesía medieval, sino el intérprete de una progenie sacrificada. Su voz es memoria y rebeldía y su pugna con el demonio ensancha con universal vastedad su significado de héroe épico. Adquiere así, como toda imperecedera

obra de arte, un fuerte sentido de raza y un recóndito, ancho sentido de humanidad. Alegoría del hombre, es a la vez el más hermoso mito de la pampa.

ANTONIO PAGÉS LARRAYA

## NOTAS

1 *Los poetas metafísicos* (trad. S. Rubinstein), Buenos Aires, 1944, t. I, p. 12.

2 Prólogo a *Vida y escritos* de Francisco J. Muñiz, p. 11.

3 La intención de poetizar sin diluir las esencias del mito está largamente explicada en la nota I que acota al poema. Aspira a sacar partido de la tradición, pero sin transcribir servilmente: "... he procurado elevarme un poco sobre la vida real, sin olvidar el colorido local y sin dejar de mantenerme a la altura de la inteligencia del pueblo. Por lo demás, ella se funda en la tradición popular que ha hecho de Santos Vega una especie de mito, que vive en la memoria de todos, envuelto en las nubes prestigiosas del misterio, sin haber dejado otra cosa que la tradición de sus versos, improvisados, que el viento de la pampa se ha llevado." (V. *Rimas*, 3ª ed., p. 363).

4 Aunque esa es la fecha de composición que se declara al pie del poema, éste no se publicó hasta 1854 en *Rimas*. En las siguientes ediciones de ese libro (1876, 1891), introdujo algunas variantes.

5 Partido de la provincia de Buenos Aires, situado en la costa atlántica.

6 "Santos Vega. Su muerte". (En *La Prensa*, 28 de julio de 1885.) Se basa en el testimonio de un testigo ocular. Son también muy importantes las referencias de Ventura R. Lynch (*La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la república*, Buenos Aires, 1883, pp. 6-7).

Viéronlo también como personaje real, entre otros: Adolfo P. Carranza (*Leyendas nacionales*, 1894, p. 59); Martiniano Leguizamón (*La cinta celeste*, 1916, p. 166), y Nicolás Granada ("Santos Vega. Su existencia y su muerte real", en *Santos Vega*, revista semanal 24 y 31 de enero de 1914).

7 *Santos Vega* (1948) y "El hombre que vió morir a Santos Vega" (en *La Nación*, 16 octubre de 1949).

8 *Loc. cit.*

9 *Los gauchescos* (en Ed. Losada, 1948, t. I, pp. 200-220).

10 *La iniciación intelectual de Mitre*, Ed. del Instituto de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras.

XUM

11 "La enseñanza de la tradición y la leyenda", en Boletín de la Instrucción Pública, 1913, XI, pp. 492-93.

12 "El gaucho argentino", en *La Revista de Buenos Aires*, 1864, V, p. 664.

13 *Anuario Bibliográfico de la República Argentina*, 1885, VII, p. 337.

14 "La sombra de Juan Sin Ropa" (en *La Prensa*, 14 de mayo de 1944).

15 Sobre esa trasmigración véase: Ricardo Rojas: *Los gauchescos* (cap. XXVIII); Carlos Alberto Leumann: *La literatura gauchesca y la poesía gauchesca* (1953, cap. IV), y Roberto Lehmann-Nitsche, *op. cit.* (pp. 129-215).

16 "Santos Vega" (en *Boletín de la Academia Nacional de Ciencias de Córdoba*, tomo XXII, impreso en Buenos Aires, Coni, 1917).

17 El poeta Fernán Silva Valdés presentó también en Montevideo un "misterio del medioevo platense", con el mismo asunto (1952).

# Una página blanca

## Poesía inédita de Jose Martí

En la obra de un autor siempre se dan fases de orden secundario, que, aunque tal vez no contribuyan a hacernos comprender debidamente el valor de conjunto de toda su labor, delatan ciertamente su tono y su carácter, pues las cosas pequeñas suelen ser las de mayor interés humano. Los versos de José Martí que aquí publicamos no tienen pretensiones literarias. Son simplemente un recuerdo escrito en el álbum de una joven, la señorita María Peoli, hija de un amigo, el pintor Juan J. Peoli, el manso Peoli, como le llamaba Martí. No ofrecen nada nuevo para el crítico literario. Su tono romántico ya lo hemos encontrado en otras poesías del autor, especialmente en *La niña de Guatemala.*[1] Para el estudiante de la vida de Martí representan, sin embargo, un documento que esclarece aspectos de la vida íntima y social del héroe cubano durante su estancia en los Estados Unidos aún poco conocidos.

A MARIA PEOLI

Orillas tiene el mar; las niñas tienen
Sus álbums generosos
Donde —como en la orilla— los viajeros
Dan las gracias de hinojos.
Tanta página negra tiene el mundo,
Tanta lúgubre página,
Que hace un bien la que brinda a un hombre triste
Una página blanca.
Con banda hermosa ornaba en tiempo antiguo
La dama al caballero:
Hoy le tiende sus álbums; hoy el mundo
Es de los pensamientos.

XUM

Ayer, el triunfador postraba el triunfo
A los pies de su dama;
Hoy en sus manos bellas, deja escrita
Una página blanca. [2]

N. Y. Agto. 30/85. José Martí

Cuando por el año de 1880 llegó Martí a Nueva York se encontró allí con una generación de emigrados cubanos y venezolanos que ya había logrado resolver muchos de sus problemas económicos y sociales. Entre las familias más distinguidas de esta gran ciudad se encontraba la de Juan J. Peoli, cuya residencia en la calle 58, [3] cerca de Columbus Circle, era frecuentada por lo más selecto de los escritores y artistas de ambas Américas.

Los Peoli eran de ascendencia corsa; descendían de aquellos dos hermanos, Pasquale y César Paoli, [4] famosos por sus actividades revolucionarias, defensores de la independencia de Córcega contra los genoveses y los franceses. Cuando éstos fueron derrotados en 1769, se refugiaron en Londres, donde se relacionaron con lo más florido del mundo intelectual y aristocrático de su época. Jorge III de Inglaterra le tuvo a Pasquale por uno de sus mejores amigos, y cuando éste murió, en 1807, mandó poner una placa en Westminster Abbey que decía: "To Pasquale Peoli his friend George III"; y James Boswell, el famoso biógrafo inglés, escribió una vida del intrépido corso, que más parece novela que biografía. [5] Fué en Inglaterra donde se cambió el nombre de la familia de Paoli en Peoli, forma que se ha mantenido en América hasta el presente.

El otro hermano, César Paoli, que para este relato es el más importante de los dos, no permaneció mucho tiempo en Europa. Deseoso de continuar con sus actividades revolucionarias se mudó a Venezuela, donde se empezaba a luchar por la independencia de este continente. En América los Peoli encontraron un clima propicio para su temperamento liberal y rebelde. Una nieta de César se casó con Antonio José Sucre; y su nieto, Jorge Juan Peoli, abuelo de María, participó en 1823 con José Páez en la famosa expedición de los Soles de Bolívar. [6] Desde esta fecha en adelante encontraremos el nombre de esta familia identificado con el destino de Cuba, Como otros revolucionarios cubanos de esta época, dividirán su tiempo entre Cuba y los Estados Unidos. Juan Jorge Peoli, el padre de María, nace en Nueva York, en 1825, mientras que algunos de

sus hermanos nacen en Santiago de Cuba. En la provincia de Oriente tenían tierras solariegas que les ligaban permanentemente a la Isla. Una de las tías de María, María del Socorro, casada con Carlos Miyares y radicada en esta provincia,[7] fué la madre de Carmita Miyares, la misma Carmita que más tarde había de jugar un papel tan importante en la vida de Martí. Otra tía que permaneció en Oriente fué la madre de Adelaida y Luis Baralt, también íntimamente relacionados con el héroe cubano.

Algunas ramas de la familia sufrieron calamidades e infortunios. En aquellos tiempos la vida en América era dura y la muerte prematura, a causa de enfermedades que hoy casi han dejado de existir. La primera desgracia vino cuando los hermanos Baralt, todavía muy niños, quedaron huérfanos, y su tío Juan J. Peoli mandó a buscarles a Cuba para que vinieran a Nueva York a vivir con sus primos: María, Laura, Juan y Antonio. La segunda calamidad tuvo lugar poco después, cuando la otra prima, Carmita Miyares y sus cuatro hermanos quedaron también huérfanos. A los diecisiete años, encontrándose sola y con hermanos menores que sustentar, Carmita decidió casarse con un cubano bastante mayor que ella, Manuel Mantilla, que la ayudó a criar a los desventurados muchachos, pero cuando las cosas empezaban a mejorar acaeció la insurrección de Oriente, y Mantilla con su nueva familia se vió obligado a emigrar de Santiago de Cuba, pasando primero a Santo Domingo y luego a Nueva York, donde Carmita se encontró con el resto de la familia.

Al padre de María la fortuna le había sido grata. Fué el primer becado que salió de la Academia de San Alejandro en La Habana pensionado a Europa. En Roma estudió con el padre Clavé, que más tarde fué por muchos años director de la Academia de Bellas Artes en México. En España fué amigo de Prim y de la infanta doña Josefa de Borbón.[8] Su correspondencia, durante los ocho años que duró su estancia en ese continente, incluye cartas de casi todos los prohombres del siglo de oro cubano.[9] De vuelta a Cuba ocupó la cátedra de dibujo en el colegio La Empresa de Matanzas, y se casó con Antonia Alfonso y Madan, de la acaudalada familia de los Alfonso de La Habana. En 1864 se mudó con su familia permanentemente a Nueva York, donde los Peoli y los Alfonso estaban excelentemente relacionados desde hacía varias generaciones. Desde esta

XUM

ciudad la fama de colector de dibujos y grabados clásicos de Juan J. Peoli se hizo internacional. Su colección era comparable con las de los mejores museos del país. La venta de sus cuadros, el 8 de mayo de 1894, fué uno de los grandes acontecimientos en la historia del arte de esta gran metrópoli. [10]

José Martí fué íntimo amigo de toda la familia. Gracias a su relación con ellos adquirió mucho del conocimiento que tenía sobre los Estados Unidos, de sus grandes hombres, de su literatura, de su arte. En la tradición de los Peoli se encontraba el residuo ideológico de varias generaciones de revolucionarios europeos, sudamericanos y cubanos. Las relaciones entre Martí y la prima de María, Carmita, no fueron una simple aventura amorosa; había entre ellos afinidades artísticas y políticas muy hondas y difíciles de definir. En este hogar, donde se encontraban los retratos (pintados por Peoli) de José Páez, [11] el héroe de Carabobo, y del general Sickles, el que, como decía Martí, "ganó la batalla de Gettysburg de una empujante arremetida", se hallaban también, vivos todavía, los ideales más puros de la revolución liberal del siglo diecinueve. Martí vivió la mayor parte de su vida fuera de Cuba. Los quince años más productivos de su carrera, con breves intervalos, los pasó en Nueva York y no pudo conocer personalmente a muchos de los grandes cubanos de la generación anterior a la suya. Juan J. Peoli, sin embargo, les conocía a todos desde los tiempos de la Conspiración de la Escalera, en la que se vieron envueltos sus amigos más íntimos, y Martí a través de él vino en contacto con muchas de las ideas de ese grupo, especialmente con las de Domingo del Monte y Aponte, precursor suyo en tantos aspectos.

Cuando Martí, instigado por sus amigos venezolanos, fué a Venezuela en 1881, llevaba cartas de recomendación para los amigos y parientes de los Peoli. Parece haber habido cierto parentesco entre los Peoli y Guzmán Blanco, el dictador. En el álbum de María se encuentra una carta que trata de Mercedes Smith de Hamilton, escrita en un tono familiar, y un autógrafo del escritor Eduardo Blanco, deudos los dos del presidente venezolano. Los Peoli eran el punto de confluencia entre venezolanos y cubanos en Nueva York. Su casa era frecuentada por José Páez y su círculo de admiradores. En la Sociedad Literaria Hispanoamericana, después de los cubanos, predominaban los venezolanos. Entre los literatos ilustres que

concurrían a sus reuniones se encontraban los venezolanos Juan Antonio Pérez Bonalde, Nicanor Bolet Peraza, Eduardo Blanco, Jacinto Gutiérrez Coll, José Antonio Echeverría, y el poeta cubano Diego Vicente Tejera, que había luchado en Venezuela contra la dictadura de Guzmán Blanco. Martí fué presidente de esta sociedad, como lo fué también su buen amigo Fico, Federico Edelman, esposo de Adelaida Baralt. Este grupo se reunió muchas veces en casa de los Peoli.

La poesía que Martí dedica a María es solamente una de varias que dedicó a esta familia. En sus artículos periodísticos Martí menciona frecuentemente a los Peoli, a sus primos y a sus cuñados. [12] De las caricaturas que Juan J. Peoli había pintado de los próceres de Cuba, dijo que era la mejor prueba que tenemos de lo que fué la época inmediatamente anterior a la independencia de Cuba. "Todo el romanticismo de Cuba está allí: toda nuestra pelea de hace cuarenta años. Con cariño de hijo se van volviendo aquellas páginas frescas y originales." [13] Y cuando en 1893 muere Peoli, en Sagua la Grande, lejos de su familia y de su hogar neoyorkino, Martí escribe en *La Patria* de Nueva York:

> Sin dolor, como el justo que fué —"tranquilamente, sin sufrimiento ninguno", como dice con orgullo y ternura su hija (María)—, ha muerto, ... el hombre sin mancha y sincero artista que se llamó en vida Juan J. Peoli... Murió en el campo, silencioso y solemne, que prefería él a la ciudad fea y vana. Murió en Cuba, la tierra que amó él tanto, la tierra que le premió el mérito, y le dió mujer noble, hijos buenos, ilustres amigos. Murió como las tardes del Hudson, que se sentaba él a ver caer, desde el banco rústico de su manzano solariego, en las colinas de tiniebla y oro por donde baja majestuoso el río... En España su amigo fué Prim; sus amigos de Cuba fueron los Gener y los Guiteras, padres de Matanzas; Delmonte, el más real y útil de los cubanos de su tiempo; Saco, que no creía en parches andaluces ni postizos rubios para las cosas del país; y José de Luz que le dijo así una vez: "Yo no hago libros, hijo, porque nos hace falta el tiempo ahora para hacer hombres." La buena juventud criolla era su círculo natural: la elegancia de Mendive, la piedad de Zambrana, la sabiduría de Valle, el ingenio de Peoy, la hidalguía de Palma, la pasión de Güel y Renté, la ternura de Anselmo Suárez Romero. Pero Peoli tuvo hijos, y no quiso que creciesen donde la vida acaba en el martirio o se corrompe en la hipocresía. A la opulencia habanera y la vanagloria de una sociedad espantada y servil, prefirió él, con aplauso de la

> ejemplar criatura que le ayudó y embelleció la vida, de Antonia Alfonso y Madan, la humildad del ciudadano extranjero en una tierra libre. Para siempre mudó su casa a New York. No fué de esos cobardes, pegados a la comodidad indecorosa, que a todo se rebajan, con tal que no les falte el cuchicheo adulador, y el mármol debajo de los pies... De New York fué hijo por el casual nacimiento, de Venezuela por la familia, de Cuba por su corazón y por su fama. [14]

El manzano al cual se refiere Martí en el trozo citado se encontraba en la finca veraniega de los Peoli en Sandy Hill, en el norte de Nueva York, entre el río Hudson y el lago Saint George. Fué plantado por las propias manos de Peoli, aunque para este tiempo el árbol era inmenso y ya un poco caduco. Debajo del árbol había un banco, y los Peoli solían venir a sentarse aquí para contemplar la caída del sol. Peoli pintó un cuadro de una de estas escenas. A Martí, en compañía de Carmita Miyares (viuda de Mantilla desde 1884) y de sus dos hijas, Carmita y María, le gustaba venir a este lugar. Agobiado por mil querellas, las suyas y las de su patria, Martí, como Peoli, huía de la ciudad y se refugiaba en el campo. El también contempló el caer de la tarde "en las colinas de tiniebla y oro por donde baja majestuoso el río" para perderse en la mar. Pero a diferencia de Peoli, que como artista veía lo plástico en el paisaje, Martí, frente a este mismo espectáculo, "en el silencio solemne" de la naturaleza, se miraba hacia dentro. De esta época son algunas de sus mejores poesías, como lo son también varias fotografías tomadas en la finca de los Peoli en donde aparece Martí. Félix Lizaso tiene una de ellas en La Habana, y yo he visto dos en Denver, no muy claras por cierto, en que parece estar Martí con las dos niñas: Carmita y María Mantilla. María tendría unos diez años, aunque era grande y robusta para su edad. [15] En los últimos años de su vida presintiendo la inminente catástrofe, Martí se apegaba al calor de los seres queridos.

María Peoli se casó tarde, cuando tenía más de cincuenta años, y nunca tuvo hijos. El señor don Joseph Guiteras, de Denver, en cuya posesión está hoy el archivo de los Peoli, es hijo de Daniel Guiteras [16] y de Laura Peoli, la hermana de María.

JOSÉ DE ONÍS,
*University of Colorado.*

## NOTAS

1 En las dos poesías Martí expresa lo noble y platónico con metáforas inspiradas en la Edad Media. M. Isidro Méndez, refiriéndose a lo sucedido en *La niña de Guatemala*, dice que la historia se narra como en tiempos medievales "porque de ellos parece ciertamente aquel enamoramiento inefable. E igual que a lo alto del castillo salía la cristiana y al ajimez la mora, para contemplar el regreso de sus paladines, leemos que ella por volverlo a ver, salió a verlo al mirador. Y luego, nuncio de tragedia implacable y también como solía acontecer en tales épocas, que él volvió con su mujer y ella se murió de amor.'" *Martí, estudio crítico-biográfico.* (La Habana, 1941), p. 172. En *Una página blanca* Martí usa un estilo bastante parecido. En la penúltima estrofa leemos que la dama, que en tiempo antiguo ornaba al caballero con banda hermosa, hoy le tiende sus álbums. Y en la última, el paladín, que ayer postraba el triunfo a los pies de su dama, hoy en sus manos deja escrita una página blanca. Todo ello de un conceptismo romántico que solamente por el sentimiento sincero y profundo del autor se salva de lo efímero.

2 El original de esta poesía está en el archivo de los Peoli, en poder de Joseph Guiteras, de Denver.

3 Es probable que los Peoli vivieron por algún tiempo en la calle 74, entre las avenidas Quinta y Madison.

4 Originalmente el nombre era Paoli.

5 James Boswell, *An Account of Corsica*, etc. 3ª ed. London, 1799.

6 Los Soles de Bolívar son el principio de un capítulo importante en las relaciones entre Cuba, Venezuela y los Estados Unidos. José Páez, director de esta expedición, vivió por muchos años en Nueva York. Véase: *Memorias del general José Antonio Páez.* (Madrid, Ed. América, 1916).

7 Se ha creído equívocamente que Carmita era venezolana, porque la familia vivió por un tiempo en Venezuela. Carmita Miyares nació en Santiago de Cuba en 1852.

8 Se cuenta en la familia que José Güell y Renté y Juan J. Peoli estaban un día en el Paseo de la Castellana, en Madrid, cuando vieron que los caballos del coche en que iba la infanta se desbocaron. Según la historia, los dos jóvenes se precipitaron sobre los animales y lograron salvar a la princesa. Este fué el principio de un idilio romántico entre Güell y María Josefa que terminó frente al altar.

9 En el *Centón epistolario de Domingo del Monte* (La Habana, 1953), además de varias cartas y numerosas referencias a Juan J. Peoli, formando parte de la portada, hay un dibujo de Peoli basado en el canto veintiuno de

XUM

*La Araucana*, de Ercilla, que muestra influencia de Bry. Entre los libros de Peoli se encuentra una rarísima primera edición de los *Viajes* de De Bry, y Peoli debió de usar los grabados del famoso americanista como modelo para su cuadro.

10 *Catalogue of the Fine Art Collection formed by the late J. J. Peoli.* (New York, 1894), pp. 3-4.

11 El retrato de Páez pintado por Peoli está en el Smithonian Institute, en Washington, D. C. En Denver hay varias cartas del hijo de Páez que se refieren a este cuadro y a otras prendas personales que fueron regaladas a la colección José Páez de este Instituto.

12 Para Adelaida escribió su única novela *Amistad funesta*, y varias poesías. A los Guiteras, que habían más tarde de emparentar con los Peoli, les dedicó prosa y algún verso. A Carmita y a su hija María les escribió sus últimas cartas.

13 José Martí, *Obras completas* (Editorial Lex, 2 vols., La Habana, 1946), II, 1724. La colección a que se refiere Martí está todavía completa, la tiene Luis A. Baralt y Zacharie, hijo de Luis A. Baralt y Peoli y de Blanche (Blanca) Zacharie de Baralt, la autora de varios artículos y un libro sobre Martí. María Peoli se preocupaba de que la colección algún día fuera dividida y perdiera su valor histórico. El 2 de abril le escribe a su cuñada Corina, esposa de Juan, a quien había dejado encargada de la colección:

Querida Corina: Tu carta fechada febrero 20 la acabo de recibir y te aseguro me ha causado una gran pena, primero por saber que te vas con tu marido a vivir a España (esta palabra no está clara) y que probablemente jamás nos volveremos a ver, segundo por lo que me dices de la colección de cuadros de mi padre. Esa colección no se puede dividir, dividida perdería todo su valor, y sueltas las acuarelas no tendrían gran precio, además de no ser interesantes para el público en general. Sólo al gobierno de Cuba podía interesarle. Pero me alegro ver que sólo las quieres en memoria de mi padre y de Juan, si es así, no creo que tu harías nada que ellos no hubieran aprobado...

En *La Piragua*, revista que se conserva en la Biblioteca de la Sociedad Económica de Amigos del País en La Habana se publicaron grabados de Peoli con su firma y algún artículo. El doctor Sánchez Roig posee una cabeza pintada por Peoli y cedió otro cuadro a la Galería Beltrán. Los dos pertenecían a la colección Hedelmann y las adquirió a su muerte. En la caas de Inés Guiteras (Canet de mar) en La playa de Matanzas, se encuentran también varios cuadros de Peoli.

14 *Obras completas*, I, 336, 338.

15 Hoy María de Romero, madre de César Romero.

16 Daniel era hijo de Antonio Guiteras y sobrino de Eusebio. Martí se refiere a su padre y a su tío cuando habla de "los padres de Matanzas." Sus

primos Pedro y Juan fueron también amigos de Martí. A Juan, Martí le dedicó una poesía desde Key West (creo haber visto esta poesía entre los papeles de Hortencia Aranguren de Guiteras en Matanzas). Los tres primos fueron médicos famosos. La Biblioteca Guiteras, que se acaba de inaugurar en la plaza de Matanzas, está nombrada en honor de Pedro.

XUM

# Julio J. Casal

El 7 de diciembre de 1954 murió en Montevideo el poeta uruguayo Julio J. Casal. Su muerte priva a la república del Plata de una de sus figuras representativas, a la vez que núcleo de un grupo de escritores que adoptaron una actitud humana y artística bien definida. En el primer aspecto, su amor por la libertad y las causas justas y legales, puso siempre en evidencia una intachable conducta, que exhibió con dignidad desde sus cargos representativos del gobierno, como el de cónsul en Francia o España, o como electo del pueblo en la Asamblea Representativa del municipio de Montevideo. En el orden literario, Julio J. Casal será recordado siempre como el introductor del "Ultraismo" en Montevideo; pero, sobre todo, como el iniciador y animador de las nuevas formas poéticas que siguieron al Modernismo y que reaccionaron contra sus excesos. Nacido en 1889, tenía 21 años de edad cuando, en 1909, se trasladó a Francia, en donde se puso en contacto con la literatura europea de preguerra. En 1910, fecha que se indica como el comienzo de la reacción antimodernista en América, da a luz su primer libro: *Regrets*, al que sigue, tres años después: *Allá lejos* (1913). En 1913 va a España, en donde encontrará clima propicio para editar en 1923, la revista *Alfar*, que en La Coruña, donde Casal era cónsul del Uruguay prestó su adhesión al movimiento "Ultra", difundido desde Madrid, a partir de 1919. En Madrid publicó acaso sus mejores obras: *Cielos y llanuras* (1914); *Nuevos horizontes* (1920); *Huerto maternal* (1921); *Humildad* (1922); *56 poemas* (1923); *Arbol* (1925); *Poemas* (1926). Este año vuelve a su país, donde ocupa un cargo en la ex Asamblea Representativa del municipio de Montevideo, desde el 1º de febrero de 1927 hasta el 3 de mayo de 1933, fecha en que se adscribe al Museo Municipal de Be-

XUM

llas Artes "Juan Manuel Blanes". Los cambios políticos cayeron sobre él y fué destituído; luego jubilado, el 31 de diciembre de 1937. Al normalizarse la república, el Tribunal Extraordinario instituído para considerar las situaciones creadas por el régimen contrario a derecho, lo repara, según leo en la ficha biográfica que ha difundido la Asociación Uruguaya de Escritores y que me llega por gentileza del poeta Juvenal Ortiz Zaralegui. Entonces, ya libre de esas ataduras administrativas que tanto entorpecen la vida de nuestros artistas, Julio J. Casal se consagra de lleno a la literatura. En 1929 traslada su revista *Alfar* desde La Coruña a Montevideo, cuyo último número, el 91, acaba de salir, después de 32 años de vida. En 1933 publica en Montevideo su libro de poemas *Colina de la música*. Luego se dedica a estudiar y a revisar todo el proceso lírico del Uruguay, así como su compatriota Zum Felde había estudiado el "Proceso Intelectual". De ese estudio surgió su *Exposición de la poesía uruguaya. Desde sus orígenes hasta 1940* (Ed. Claridad, Buenos Aires-Montevideo, 1940). En 1947 la Editorial Losada de Buenos Aires incluye su poemario *Cuaderno de otoño* en la colección "Poetas de España y América". Todavía en 1949 publica en Buenos Aires su *Rafael Barradas*, y en Montevideo su poético *Recuerdo de cielo*. He aquí su vida y su obra. Julio J. Casal era hijo de don Eusebio Casal y de doña Josefa Ricrodi. Se había casado en 1913 con María Concepción Muñoz Ximénez, amante esposa que le dió cuatro hijos: Marynés, Julio, Selva y Rafael.

El mismo Julio J. Casal se sitúa en su citada *Exposición de la poesía uruguaya*, al final de la corriente poética que iniciara Julio Herrera y Reissig. El autor de *Los éxtasis de la montaña* publicó su última obra en 1909 y murió en 1910, año —como dijimos— en el que Julio J. Casal publica su primer libro. Sabido es que inmediatamente después de esta fecha sobrevino una desvalorización del poeta modernista y que las principales reacciones tienden a buscar una mayor serenidad clásica o un afincamiento más real y directo en la vida poética. Esta nueva actitud, que corrió pareja en toda la América Hispánica, dió en el Uruguay las figuras más hondas y definitivas de su poesía, desde los *Poemas del hombre*, de Carlos Sabat Ercasty, precursor de un nuevo americanismo poético, reconocido aun por Neruda, hasta la nueva voz de Julio J. Casal, pasando, desde luego, por la filosofía poética de un Emilio Oribe y las nuevas

formas de nativismo de un Fernán Silva Valdés o de un Enrique Amorim. Julio J. Casal queda, así, fuera del marco modernista y a la entrada de todos los vanguardismos poéticos. Comparte, por tanto, ese amplio campo de la poesía uruguaya que fecundan María Eugenia Vaz Ferreira (1880-1924), Delmira Agustini (1886-1914), Juana de Ibarbourou (que empieza a florecer en 1919), Esther de Cáceres (cuya primera obra es de 1929) y los ya citados Sábat Ercasty y Emilio Oribe. Al mismo tiempo Julio J. Casal abre las puertas a la poesía de Juvenal Ortiz Zaralegui y el grupo de los "Cuadernos Herrera y Reissig"; acaso también a la de Sara de Ibáñez, Roberto Ibáñez y a la de otros más nuevos.

¿Qué significa, pues, la personalidad de Julio J. Casal, hoy desaparecida? Además de todo lo que hemos dicho, la existencia de una bien definida individualidad poética, que equivale a decir un mundo de poesía y una expresión de ese mundo. La crítica uruguaya y extranjera así lo ha reconocido y ha contribuído también a precisar ese mundo. Juana de Ibarbourou lo hace con estas palabras: "Si unos escriben con la sangre, según el decir clásico y otros con el alma, de Casal podemos decir que escribe y cava con la nostalgia y que cincela y bruñe con la melancolía, a la que no niega ni el color, ni la luz, ni el aroma, ni el himno. Casal envuelve su elegía en una suave claridad difusa, que siempre nos transporta a través de un lejano limonar que tuvo azahares." Por nuestra parte, creemos que si esta no es la única y más saliente característica de la poesía de Julio J. Casal, reconocemos que la ilustre compatriota del poeta ha sabido encontrar, con su agudo instinto de mujer y de artista, una de las constantes más visibles en su personalidad expresiva. Si como afirma Zum Felde, en *Cuadernos de otoño* Casal llega a su "máxima aristocracia de afinación y virtuosidad; logra plenamente su propio ideal estético", no podemos menos que reconocer que la poética del autor de *Colina de la música* y de *Recuerdo de cielo* puede muy bien sostenerse en los evocadores puntales de la melancolía y de su expresión:

*Otoño, me vas dando*
*tu mar dorado. Voy*
*por el acorde de tu agua*
*con mis señales últimas*
*de tierra, en tus cristales.*
*Ya has perdido*

XUM

*porque estás en la piedra preciosa de tu fiesta.*
*Te ajusta tanto el mundo que apenas se te ve.*
*Nos alejamos de lo que ya no queda.*
*En nuestro aire iremos*
*tirando por la borda las últimas palabras,*
*lo que no sea necesario al vuelo.*
*Y la llama que quema*
*la carne.*
*Intacto se alza el sueño.*

La melancolía, ese sentimiento que, según Víctor Hugo, es más que la gravedad y menos que la tristeza, entra en los versos de Casal —en su mundo para nosotros— como un sueño lejano, que hace posible la tristeza sin dolores y envuelve la vida como en una ternura de recogimiento. El alma se diluye entre las cosas y nos hace andar con ella en la luz ya oscurecida por alguna opaca niebla, la noche de una espera, la sombra de su cielo triste o el viento que se lleva las nubes de la tarde o el olvido. Y nos queda esa sustancia alada, mínima, como la esencia de un perfume en los poros de nuestra carne traspasada; madera de ilusión, música en sordina, canto que encubre una voz enamorada con el puro sonido del amor. Amor, sin duda, arrancado a la vida y elevado hasta el pedestal de la belleza con la pasión del hombre, pero con las manos prudentes del artista desvelado. Sí, porque Julio J. Casal es, en última instancia, un artista que ha ido borrando, en un solo poema idealizado, todas las huellas impuras que denuncian al hombre sobre la tierra. No es el artista que comienza donde termina el hombre, como quería algún decadente simbolista o algún trasnochado modernista. No. Es el hombre mismo que se modela en un ideal de perfección. Y el artista viene con él, porque es el hombre mismo que ha creado:

*No he de perderte, aroma,*
*aunque el espejo*
*te disuelva en lejana y fría bruma.*
*No te aisla el cristal,*
*que voy creando*
*tu rostro cada día.*
*Lo que se fué de ti,*
*era sólo una forma*
*en gris y nácar muerto.*

*Ahora ya estás esencia,*
*con tu pulso de rosa*
*sobre el pecho.*

Ha dicho Paul Dermée que un poeta —alma ardiente conducida por una fría cabeza— se sintetiza en esta fórmula, tan vaga como imprecisa: lirismo-arte-poesía. Parece obvio decir que la poesía de Casal puede reducirse a una fórmula semejante: lirismo-arte. Pero acaso se comprenda lo que queremos decir, si identificamos ese lirismo con la voz del hombre, del hombre melancólico, discreto, interior, que fué Casal, y su arte, con la palabra limpia, ceñida y pulcra con que nos llega esa voz. Voz y palabra, canto y arte: la expresión lograda. ¿Acaso no era éste el tono justo que buscaba el poeta, su medio para habitar equidistante del canto apologético de quien exaltaba al hombre para aniquilar la vida (como Sábat Ercasty), o exaltaba a la vida para aniquilar a la mujer (como María Eugenia, la Delmira, tal vez Juana), y también de la pura forma, de los juegos artificiales de algún ultraista a deshora? Se podrá decir que Julio J. Casal fué un poeta de tono menor, para significar que su poesía no podría alcanzar nunca el festín de las grandes apoteosis. Y no faltará el rebuscado encasillador que así lo diga. Desde su inmortalidad el poeta podrá responderle con aquello de Cervantes: "Muchos pocos hacen un mucho". Y nosotros sentiremos el halago de su pequeña mano tibia buscando un corazón sumiso y enternecido, porque sabemos que la vida se nutre de esa intimidad elemental y sin zumbidos que ha detenido tan obstinadamente este poeta del verso puro y frágil como el cristal, pero también como el cristal capaz de herirnos con las múltiples agujas de sus quebraduras. Tierna palabra en el fulgor del tiempo acontecido, palabra humana que se hace más dulce en esta despedida y más honda también, porque al irse para siempre nos deja el alma en la poesía. El poeta nos lo ha dicho en un limpio llamado de ternura:

*Tierna palabra de olvidado día*
*llegas a mí por nubes de entresueño,*
*y me vuelvo a sentir, dulce y pequeño,*
*abriendo con tu llave, el alma mía.*

*Ves cómo asciende por la tarde fría,*
*convertido en paloma, el turbio ceño*

XUM

*que en mi frente, al partir, me dejó el sueño.*
*Sueño y paloma van en romería.*

*Tornas palabra a darme la dulzura*
*de mi madre, en la plácida tutela*
*cuando la noche me era larga. Vienes*

*a convertir mi llanto en agua pura.*
*Hoy, otra vez, estás conmigo, y vuela*
*tu mano entre el otoño de mis sienes.*

En su *Exposición de la poesía uruguaya* Casal sostiene que las palabras no son otra cosa que desvelos de almas, un desvelo catártico, por el cual el poeta "se desensimisma y desdobla a sí propio, mirándose en lo hecho, al par que hace que se desdoble y desensimisme algún otro." Este parece ser el sentido de sus últimos poemas, de los cuales damos algunos inéditos que nos han enviado los poetas uruguayos Arsinoe Moratorio y Juvenal Ortiz Zaralegui. Ambos dedicaron al poeta desaparecido sendos sonetos que publicamos como testimonio de alta amistad. El de Arsinoe Moratorio dice:

*Perfume a bosque en palidez de tarde,*
*acorde de agua por quietud serena;*
*otoño florecido en azucena,*
*dorada mies, que hacia las noches arde.*

*Tiempo de la memoria, que cobarde,*
*busca la luz, entre la luz que llena*
*el íntimo rubí que va en la vena*
*pidiendo, sin pedir, que el lirio aguarde.*

*Para escucharte, me tendí en el viento*
*y en la niebla sin fin de tu paisaje,*
*y por tu voz azul fuí caminando.*

*Por seguirte, perdí mi pensamiento:*
*al volver a ceñirme con mi traje*
*me encontré por tus mares navegando.*

Y el de Juvenal Ortiz Zaralegui:

*Este aire de Casal, de transparente,*
*casi no es aire, porque lo ha mecido*
*con un color de infancia, enriquecido*
*por el hallazgo de lo sorprendente.*

*Un árbol en el bosque, suspendido*
*en la rama menor, roza su frente,*
*con un rumor igual y diferente,*
*que a su verso le da su parecido.*

*El fulgor personal de cuanto escribe*
*toma el aire de todo lo que vive,*
*como de un arpa, encadenado viento.*

*Diáfano, puro, su ademán sostiene*
*el cristalino otoño que retiene,*
*toda la luz de su recogimiento.*

Y ahora cerremos con broche de oro este recuerdo de homenaje con los propios versos de Julio J. Casal:

DISFRAZ

*Más de lo que quisiera voy viviendo.*
*No seré nunca amado de los dioses.*
*Pasaron por mis ojos tan veloces,*
*que en lo alto de mi mar sigo sufriendo.*

*Desde mi soledad voy aprendiendo*
*que tal vez al vivir, me nacen goces*
*de muerte y disfrazada en luz de voces,*
*me van mentidas sombras sosteniendo.*

*Me palpo y esta carne no es la mía.*
*—Acaso es noche lo que ayer fué día—,*
*brillando en apariencia y es su suerte*

*arder y no quemar, vivir en río*
*sin agua, ser de fuego y sentir frío*
*y en un disfraz de vida, ir con mi muerte.*

ALGO DISTINTO

*Algo distinto, sí, algo que mueva*
*nuestro pie entre las nieves de la vida.*
*Una lejana voz, de antigua, nueva,*
*como una ola nunca repetida.*

*En lo alto del sueño ver que lleva*
*el camino a una esencia no sentida.*
*La sien canece en tanta dura prueba*
*y dueño aún de la niñez perdida.*

XUM

*De mi mano naciendo van los ríos*
*y es todo el cuerpo nada más que tierra.*
*Labrar la paz con mi constante guerra.*

*Muerto, crecer en mí, tierno retoño,*
*y ser centro de todos los estíos*
*desde la fría niebla de mi otoño.*

MUERTA

*Sí, te has muerto. Yo veo tu blancura*
*de álamo entre su nieve amortajado,*
*y en tu rostro, la luz ha derramado*
*su permanente frío de escultura.*

*Te fuiste. Me quedaba tu ternura*
*en paisaje y en fiesta del pasado.*
*Al regresar no estás. Te has apagado.*
*De tan blanca no existe tu figura.*

*Por mi memoria vas, pero dormida.*
*Mis barcos por tu mar, a despertarte.*
*Y tú, por los cristales de tu hielo,*

*tan de nube, en la noche, tan perdida,*
*que mi amor, en su sueño de encontrarte,*
*se aleja de este mundo y mira al cielo.*

ALFREDO A. ROGGIANO,
*State University of Iowa.*

# El romanticismo peruano y Carlos Augusto Salaverry

1830, que significa en Europa la primera contienda de la burguesía liberal y la fecha clave del romanticismo, fué el año de nacimiento de muchos de nuestros poetas románticos. En él nació en Piura, Carlos Augusto Salaverry — hijo de Felipe Salaverry—, aquel caudillo nacionalista fusilado en Arequipa.

Su partida de bautizo consta en la parroquia de San Miguel de Piura registrada por el padre Miguel de la Cruz León, siendo sus padrinos don Pablo Seminario y doña Paula Godos.

> "En 1830 —dice Edmundo Cornejo U.— un año después de haberse producido el desenlace de la guerra con Colombia y el destierro del Presidente La Mar, don Felipe Santiago Salaverry, su Ayudante de Campo y coronel en aquel entonces, residía en la hacienda "La Solana" del departamento de Piura, cumpliendo una comisión fronteriza que el nuevo gobierno le encargara y que, en realidad, sólo fué un pretexto para lograr su alejamiento del ejército. En ese año —4 de diciembre— y de sus relaciones con doña Vicenta Ramírez nace don Carlos Avelino Salaverry, llamado, más tarde Carlos Augusto, incluso por su progenitor".[1]

Ampliamente conocidos son los aspectos de su niñez, a partir de su llegada a la capital; su entrega al cuidado de la esposa del ya general Salaverry, doña Juana Pérez e Infantas, quien habrá de dedicarse definitivamente a él, por especial encargo del propio caudillo en su famosa carta-testamento; su estada en Chile por tres años, junto con su madre adoptiva y su hermano Felipe; su regreso al Perú y su vida en familia hasta su ingreso al cuartel, a los 15 años de edad en el batallón "Yungay", pasando por su vecindadad en

XUM

la calle Piedra de esta capital, donde al parecer surgieron ya las primeras voces líricas.

Pero no nos han sido, en cambio, revelados sus primeros años en Piura. Su conocimiento de la realidad mediante el impacto del sol caliente, las calles polvorientas, y el olor a tamarindo, la encrespada y retorcida corteza del algarrobo en el fondo del valle, la fruta jugosa de la huerta cercana; o el pueblo chico, en fin, de casas bajas, surgido a la vera de un río caprichoso y engreído. El algodón fructificando en las chacras en los años espléndidos, pero no para él que llevaba una vida triste y gris, en contraste con el medio, por la condición de su nacimiento y la pobreza de la casa materna.

¡Qué bien conocemos en cambio los altibajos sentimentales de su vida! El amor turbulento y desgraciado de su matrimonio breve con Mercedes Felices en los años más desbordantes de su pasión por el teatro; su contrariado amor por Ismena Torres: "Era una mujer sencilla que se ignoraba a sí misma", y que se reía "hasta las lágrimas" de los dramas de Salaverry y de sus versos apasionados, y a la que la familia casa por conveniencia, evitando así sus amores con quien no parecía conveniente para un buen enlace.[2] Los amores de su madurez, también obstruídos y vetados, pero en los que el poeta vence, atravesando otra vez el mar y casándose en Europa, cuando ya estaba cubierto de canas y parecía su alma "sumergida en un abismo de hipocondría y de fastidio".[3]

Nacido al parecer para el cuartel, resulta Salaverry poeta. Combina, sin embargo, el improntu militar y el dulce lamentar de su poesía amorosa; su disciplina y el irónico llamado al contraste, a lo Heine, que va surgiendo a través de la depuración de sus motivos románticos. Se vinculará decididamente al grupo del 48, aunque comenzara su labor literaria solo, ajeno a las palpitaciones de sus compañeros de generación y componiendo, entre guardia y guardia, tras los muros del cuartel; y verá por primera vez reproducida una poesía suya en *El Heraldo* de Lima, por la intervención de otro poeta y compañero de armas, Trinidad Fernández.

Su arrogancia juvenil, su improntu romántico, el apasionamiento que heredara de su padre, se manifiestan en aquella anécdota, repetida por Alberto Ureta y Ventura García Calderón: "Una noche, cuando se representaba en el Teatro Principal una de sus obras, el actor que desempeñaba el primer papel olvidó hacer un disparo

en el momento oportuno; efecto que para el autor era decisivo en la obra. Salaverry que se hallaba en un palco, impaciente por el descuido, poniéndose violentamente de pie, tomó su revólver e hizo fuego sobre el escenario. Después de la alarma producida en el teatro, interrogado Salaverry por el actor sobre el motivo que le había impulsado a asumir tan extraña actitud, contestó: Si para salvar mi drama no hubiera encontrado más espacio que el corazón de usted sobre él habría hecho fuego." "Todo el énfasis de una juventud romántica está en estas palabras y toda la arrogancia de su padre —subraya García Calderón; quien agrega—: Se parecieron extraordinariamente padre e hijo, en el arranque, en el ímpetu, en la manera temeraria de afrontar la vida." [4] Ya se sabe que Carlos Augusto Salaverry salió de Lima por las consecuencias de un duelo ventilado en el año 1869 y por la crisis que se produce en él ante el fracaso de su amor por Ismena Torres —la "Silvia" de Salaverry—. Desengañado, perdida en parte la exuberante fuerza de sus primeros años, Salaverry ha encontrado ya, cuando llega a Francia, en febrero de 1870, la nota amarga de la ironía en que se aproxima a Heine y aun al mismo Bécquer, que habrá de ser el principal norte de su lirismo. Pero como ha dicho Xammar: "Aspira a escudarse tras una broma bulliciosa para ocultar su amargura, pero no lo consigue enteramente, percibiéndose la esperanza trágica de una desdicha profundamente desgarrada." "Engáñame, ¡oh mentira!", le dice a "la esperanza", en un bien facturado soneto. [5]

Del fogoso militar, del patriota arrebatado va quedándose en el poeta de una propia línea lírica, entre la dulzura y la aspereza, entre la modestia y el orgullo, con aquella discreción que tanto han alabado sus críticos.

No pueden ser más expresivos de su ulterior temperamento y de su bien medida dosis sentimental aquellos versos:

> En vano se iluminan mis cabellos
> de la niñez con el dorado sol,
> la tristeza del alma puso en ellos
> la temprana ceniza del dolor... [6]

Secretario del coronel Prado en la revolución de Arequipa, está a su lado en el combate del Dos de Mayo combatiendo en la división del coronel Juan Francisco Balta; y luego será diplomático en Es-

tados Unidos, Inglaterra, Francia e Italia. Pasó después muchos años de sinsabores y pobrezas en París y regresó al Perú sólo en 1878. Está nuevamente al lado de un jefe de Estado, cuando Francisco García Calderón ocupa la presidencia en Magdalena durante la ocupación chilena de Lima. Vuelve después a Europa, donde contrae matrimonio. Y los últimos años, al igual que Pardo y que Cisneros, lo ataca la parálisis. Escribe, ya enfermo, su composición a la muerte de Víctor Hugo, el norte de la generación romántica; y muere en París en abril de 1891.

Dentro de esa trayectoria vital, Salaverry compuso un número grande de dramas desde "Arturo" hasta "El Pueblo y el Tirano", pasando por el "Atahualpa" de pleno sabor indigenista, "El Hombre del Siglo XX" de contenido social y por la traducción de Molière: "La Escuela de las Mujeres", realizando la más vasta tarea de este género en el Perú del romanticismo, aunque toda ella se encuentra materialmente perdida. Cometiendo, seguramente, en todas esas piezas el pecado de la grandilocuencia y del desborde sentimental, Salaverry hizo en ellas más expresión de su lirismo que muestra de técnica teatral, como sostiene Ricardo Palma en *La bohemia de mi tiempo.*[7] Su validez poética estaría en la lírica y es ahí donde se ha encontrado el genuino camino de su temperamento. En este aspecto pasará del énfasis de la juventud a la dulce melancolía y al escepticismo neurasténico de "Cartas a un Angel" y terminará obsesionado por la muerte entre los versos seudo filosóficos de "Misterios de la Tumba". Pero en toda la trayectoria de esa lírica el poeta "ve en el dolor una ley fundamental de la vida".[8]

Salaverry es, sin lugar a dudas, la más alta nota lírica de nuestro romanticismo. Recogió la intimidad de Bécquer, al lado de las influencias de Espronceda, Leopardi, Vigny que se le señalan, y a pesar de su exaltado temperamento fué discreto, en medio de la arrogancia de sus frases, de la facilidad de su improvisación y de su enamorado ideal de la libertad. "El más sentido y espontáneo de nuestros poetas"[9] —ha dicho Alberto Ureta en su tesis sobre Salaverry, que es el más completo ensayo que se ha hecho sobre esa figura de nuestra lírica.

El sentido romántico de estrechez de la realidad y de esperanza de superarla mediante el arte, tratando de conservar la ingenua actitud "natural" por encima de la tristeza de los años, del desen-

gaño; ese refugiarse en sus propias imágenes infantiles, una constante añoranza de su condición impúber que habrá de ser el gran motivo poético de José María Eguren, medio siglo más tarde, se patentiza en un soneto de Salaverry, que viene a ser claro ejemplo de su poesía:

Venid así sonriendo y placenteras
visiones que en la infancia he idolatrado
¡Oh recuerdo! ¡mentiras del pasado!
¡Oh esperanzas! ¡mentiras venideras!

Ya que huyen mis lozanas primaveras
quiero ser por vosotros consolado,
en un mundo fantástico, poblado
de delirios, de sombras y quimeras.

Mostradle horrible la verdad desnuda
a los que roben, de su ciencia ufanos
a todo lo ideal su hermoso aliño;

Pero apartadme de su estéril duda
y aunque me cubra de cabellos canos,
dejadme siempre el corazón de un niño. [10]

Más tarde dirá: "Sólo ruinas y sombras he encontrado... que todo es ruinas y tiniebla aquí..." Y el poeta gritará: "¿Quién arrancó esos lirios de mi infancia?"... El arte es la sola manera de triunfar por sobre ese lecho de lágrimas y abrojos que es la realidad:

Yo sé un himno gigante y extraño
que anuncia en la noche del alma, una aurora... [11]

había dicho Bécquer. Ese himno buscaba afanosamente Salaverry.

¿No parece por otra parte encontrarse la explicación fundamental de la poesía de César Vallejo en esa misma persistencia de la niñez en pugna con la realidad? ¿No se ha dicho que es aquél el niño solo, abandonado, que busca inútilmente el abrigo materno, y que tiene un lenguaje balbuceante también como de niño? Su desolación frente a un mundo que sólo puede superar con su poesía a piel de carne, con su sufrimiento convertido en expresiva nota lírica acerca a Vallejo hacia Salaverry. Salaverry se encuentra, así, con los más auténticos exponentes de la lírica, en esa desolación in-

XUM

fortunada, en esa niñez que supervive y que encuentra el camino de la realización artística frente a la brutalidad espantosa de la realidad que lo sobrecoge en su sensibilidad excesivamente tierna. Unamuno dijo en el Prólogo de la edición española de la *Antología poética* de José Asunción Silva: "... un poeta ¿qué es, sino un hombre que ve el mundo con corazón de niño y cuya mirada infantil, a fuerza de pureza, penetra a las entrañas de las cosas pasadas y de las permanentes ...?" [12]

Y líneas más adelante don Miguel —ese barroco don Miguel de Unamuno— decía: "Era acaso esta santa permanencia de la infancia en su alma lo que lo hacía soñar a Silva el reposo eterno de allende la tumba ..." Y aquí estamos frente a otro de los grandes temas de Salaverry, y también, precisamente de Silva y de Vallejo: el de la muerte.

Diría el poeta piurano:

> La humilde flor que el delicado broche
> abre bajo el rocío de la noche
> y en las tinieblas sus aromas vierte,
> seméjase a mi musa desolada
> cantando las grandezas de la nada
> y el resplandor sombrío de la muerte ... [13]

Salaverry se siente desde joven al pie de ella, en trance de morir y constantemente cree que cada una de sus poesías está constituída por "las notas de un instrumento que la muerte va a arrebatar" de sus manos. La muerte es así, un tema favorito de Salaverry, y claro, que de los románticos en general. Pero en él aparece como obsesiva idea. Tal vez siempre ansió morir joven, como los predestinados a la gloria, y fué muriéndose a través de una vida que duró 60 años. Títulos de poemas suyos son: "La Tumba de mis Sueños"; "En el Féretro"; "Misterios de la Tumba"; "En el Panteón", etc. En este último declara que ama "el misterio, la sombra del ciprés y el cementerio entre dos muros de enfilados nichos"; y asegura que le place "ver la bóveda florida que sombrea el palacio de los muertos ..."

Se llama a sí mismo "cantor de los sepulcros y las ruinas". Y la eternidad le grita como el 'cuervo' de Edgar Allan Poe: ¡jamás! ¡jamás! ..." mientras siguen girando "impasibles las estrellas, siempre rodando en el inmenso azul ..."

Pero él ha de morir, ha de perecer —"cuna y sepulcro", como diría Silva, "de la cuna al ataúd", como expresaría Salaverry—, quien a boca de jarro pregunta:

> ¿Pensais que un día he de morir? Sin duda;
> quizás mañana...[14]

¿No es lacerante la confrontación con la muerte, igual que en el caso de Vallejo en "Piedra Negra sobre una Piedra Blanca"? ¿No es de ambos el tormento y la nostalgia de seres desafortunados que expresan su vida a través de su sentida muerte, llenándose en tanto de nostalgias, entre los cosmopolitas muros de París?

> bajo el árbol mismo de la vida
> puso la fresca sombra de la muerte

—se lee en "Gratitud al Cielo"; y en "Felipe Pardo"—, Salaverry exclama:

> ¡No sé qué lazo oscuro y misterioso
> me liga a la morada del reposo
> y del silencio y soledad desierta!...[15]

Y para que sea mayor la posibilidad de un paralelo —establecidas también las diferencias— ambos mueren en París, en abril, rotas todas las posibilidades de la vida y envueltos en un halo de sufrimiento y de predestinación. Para uno: Père Lachaisse; para otro, Mont Rouge. En ambos fluye una poesía universal, libre del cuadro estrictamente regional; y, sin embargo, en ambos palpita un como propio sentimiento de la tierra, una voz de americanos perdida en el desarrollo de la vida occidental. Entonces es cuando Salaverry desearía escuchar un yaraví en los salones recargados de París y cuando sueña con su tierra. El mar y la arena se hacen presentes en su poesía como surge entre los recuerdos líricos de "Poemas Humanos" la tierra lejana y andina de Vallejo. —"Te amé como el viajero enternecido / Ama el recuerdo de su patria ausente"...—[15 A] *La Revista de Lima* en 1863 y el *Americano* de París de 1873, ya habían recogido gran número de poesías de Salaverry, llenas de angustia y de zozobra en que buscaba el ideal de la belleza en poesía, dentro de la persistente nota de la soledad, de la

XUM

tristeza, de la nostalgia; persiguiendo la imagen de un "ángel", a quien escribe nuevas y sentidas cartas.

Pero en su segundo viaje a Europa se acentúa su pasión por la muerte; y al internarse a veces, frustradamente, en una mal llamada poesía filosófica, se le presentan los cadáveres de Pardo Aliaga, de Corpancho y de Víctor Hugo, mientras crecen desgarradoramente las "sombras que se buscan en las noches de tristezas y de lágrimas", que diría Silva.

El apasionado erótico-sentimental se muestra, en "Cartas a un ángel", donde la depuración antirromántica europea posterior a 1860 no logra borrar la actitud doliente del poeta que se acoge a la poesía becqueriana, en el intento de plasmar un sentimiento en pocas palabras, con la utilización del cuarteto de pie quebrado:

> Cuando veas que un ave solitaria
> cruza el espacio en moribundo vuelo,
> buscando un nido entre la mar y el cielo
> ¡Acuérdate de mí!...[16]

Este mismo poema se iniciaba con un cuarteto similar, plenamente becqueriano, no sólo en el intento, sino aun recogiendo un tema del poeta de Sevilla:

> ¡Oh! Cuánto tiempo silenciosa el alma
> mira en redor su soledad que aumenta;
> como un péndulo inmóvil, ya no cuenta
> las horas que se van!...

Se acerca también a los poemas de Bécquer, pero rematando en un yaraví en su poema "Capricho":

> ¿Por qué cae de tus ojos esa lágrima,
> En las rosas encarnadas del rubor,
> Desprendida de aquel cielo en que las vírgenes
> Cubren, tras velo púdico,
> el alma del amor?
>
> ¿Será que en tus sueños plácidos,
> Sobre una nube de púrpura,
> Miras pasar a los ángeles
> Suspirando junto a ti;

O es que miras al crepúsculo,
repetido en la onda trémula,
como en un espejo límpido,
el diamante que te dí?

*Dímelo,*
*Tórtola,*
*Tímida.*
*¡Sí!* [17]

Y ahí está en las últimas cuatro líneas la presencia americana —peruana— impensada seguramente, de la tórtola —la palomita del yaraví—, hablándonos de Mariano Melgar y de harawis precolombinos. El harawi precolombino, transformado en voz hispana en el yaraví, estaba formado por estrofas cortas que, a su vez, tenían versos muy cortos —tres, cuatro o cinco sílabas— como para ser repetidos de memoria y con una carga impresionista en cada palabra:

Al cantito
dormirás.
Medianoche
yo vendré...

Dentro de esas composiciones la tórtola —la palomita— es el símbolo de la amada, que generalmente ha huído o está lejos:

Extraviada mi paloma
desventurado soy.
Sin mi bien amada
¿para qué vivo?...
Palomita blanca
de las Cordilleras
préstame tu pluma
para mi recuerdo...

Mariano Melgar tomaría el tema folklórico de la paloma en sus yaravíes —estricta poesía mestiza— con la misma intensidad impresionista:

¡Vuelve mi palomita
vuelve a tu dulce nido!

Así, Salaverry utiliza en "Capricho" un final netamente vernacular, unido a la tendencia becqueriana de simplicidad, de pura

vena lírica. Su intento de lograr una poesía estrictamente poética, alejándola un tanto del descriptivismo de sus contemporáneos se manifestaba en un soneto de *Albores y destellos*: "Mi festín no es prosa / El verso es *un confite* de ambrosía"... Pero, sin embargo, no llega a tener el ahorro de lenguaje que caracteriza a Bécquer; esa maravillosa parquedad de éste en medio del sentimentalismo que lo embarga. Necesita Salaverry un mayor número de palabras y se pierde, muchas veces, en largas estrofas retóricas.

Además no se apartó completamente de la descripción, que primaba en los demás románticos y en la presencia de la Naturaleza, que no asoma en la intimidad de Bécquer. Hay un soneto, fechado en Coburgo en 1873, donde los motivos marinos surgen gratamente en el poeta, para terminar sintiendo la presencia de Dios en sí mismo, como una respuesta a la insinuación de la Naturaleza circundante. Márquez y Cisneros sienten también la poesía como respuesta a la incitación del Universo que les habla de Dios, en donde converge todo sentimiento; pero en ellas hay una eufórica manifestación de la divinidad presidiendo el universo y forjando el genio poético. En Salaverry hay una oscura nota de desolación, de sobrecogimiento, aunque señale la "inmensidad de Dios" como el mar bella y más viva que el sol surgiendo en su "alma". El soneto es el siguiente:

Bajo cortinas de oro el sol desmaya
entre sombras que un túmulo semejan.
En sus sudarios húmedos, se quejan
ondas que lamen la desierta playa.
Del Occidente en la purpúrea raya
como blancas gaviotas se bosquejan,
barcas de pescadores que se alejan
y aproan al fanal de la atalaya.
¡Qué cuadro! ¡Qué pincel! ¡Qué poesía!
El cielo, el mar, la luz, la onda, la estrella,
la nave audaz que el marinero guía.
Y más viva que el mar, como él sin calma
y más viva que el sol, como él tan bella,
¡La inmensidad de Dios que surge en mi alma! [18]

Antes había sentido la sensación de la muerte sobre el "piélago" cuando la tragedia habíase hecho carne y realidad sobre "los yermos

del mar" en la persona de su amigo y compañero "romántico" Manuel Nicolás Corpancho. Salaverry dijo entonces:

> Fueron de llamas y salobre espuma
> los pliegues de tu sábana mortuoria...

Y en el propio poema añadía:

> Qué importa tu naufragio aquí en la tierra
> si flotante en un verso va tu nombre
> de una ola en otra hasta la edad madura...[19]

La poesía romántica sobre el mar continuaba la línea que arrancando del Conde de la Granja, venía hacia Salaverry pasando por Melgar.

Tal vez fué a través del mar como el poeta reflejó mayormente algo de su medio ambiente. Y sólo una pequeñísima parte. Aun en él, vió particularmente sus propios pesares, el mundo interior que predomina en su subjetivismo, rotas las ligaduras con el mundo circundante. La visión del mar en el puerto de Coburgo termina por mostrarle la inmensidad de Dios que surge en su alma. Y el mar es profundo como su angustia: tormentoso e inmóvil, según las circunstancias, o sudario y tumba. En su poema "Inocencia y Orgullo" se suman sobre el océano en determinadas estrofas, las notas del amor, de la nostalgia, de la muerte y de persistencia en la niñez que destacan en la poesía de Salaverry:

> Todas las tardes, cuando el sol destella
> su moribunda luz sobre la roca,
> voy a mirar la espuma que se estrella
> de la ola azul que con las peñas choca.
> Tiendo hacia el mar mi solitaria huella,
> y allí un suspiro de mi mente evoca
> recuerdos que no borra la distancia,
> desde la tumba al lecho de la infancia...[20]

Es el instante "en que la sombra vaga" en "torno de la luz que desfallece". El ambiente es propicio al desasosiego:

"¡Es tan triste morir" —dirá Salaverry en la "Tumba de mis sueños", impulsado por la visión de un sol muriente, en la línea del horizonte marino, mientras lo rodea un mundo desértico, como

XUM

las playas de nuestra costa, frías, blancas, desoladas. Hacia ellas acude a través de un sinnúmero de poemas.

¡El mar! ¡el mar! ¡... emblema de mi vida
imagen mía que en el alma siento:
siempre contra las rocas combatida,
ola tras ola a la merced del viento!...

Y del fondo del mar surgirán también acentos de ternura como voces de ángel que murmuran a sus oídos. Su ángel, la creación de un ser ideal. Pero, a la vez, el mar es distancia, es motivo de lejanía:

¡Que entre mi labio y tu oído
se alzan con ronco bramido
todas las olas del mar!... [21]

Y surgirán los "profundos senos" de "dos inmensidades" y el abismo de las aguas sombrías. El amante solitario inútilmente quiere encontrar un nido entre la infinita indiferencia de los ilimitados horizontes de cielo y mar confundidos.

Es indudable que a través de todo aquello, Salaverry se nos presenta como un poeta costeño del Perú, a pesar —como repito— de que su poesía no es propiamente localista, sino intimista. Pero alguna vez se nos hace presente su "costeñismo" peruano en "Variación", por ejemplo, poema escrito en París en 1872, francamente nostálgico, que termina:

Allí a la sombra de racimos negros
te cantaré las quejas y suspiros
de un yaraví cuzqueño en mi guitarra. [22]

Si quisiéramos estudiar el vocabulario de Salaverry, encontraríamos profusamente repetidas palabras como: ángel, niño, dolor, muerte, tumba, vida, verdad, mar, sombra, amor y derivados; desolación, ilusión, recuerdos, flor, celaje, que indican el campo de su poesía romántica dentro de diversas formas métricas. A través de su obra, Salaverry utilizaría, así, el soneto, el octosílabo popular y el endecasílabo itálico; las estrofas de pie quebrado y las formas nuevas de metros combinados en que se mezclan hexasílabos y endecasílabos, que terminan en dos versos de siete o en las sorpresivas notas de yaraví plenamente logrado en "Capricho", que viéra-

mos anteriormente. En cambio, su poema "El Yaraví", aunque utilice octasílabos como algunos de los de Melgar, no corresponde al espíritu, ni al ritmo de aquéllos en una artificiosa sucesión de quintillas.

El poeta se desenvuelve con mejor soltura en los sonetos y en las estrofas de pie quebrado —no coplas— y en los últimos años se entrega a las composiciones de reflexivos endecasílabos, influenciados tal vez por Núñez de Arce y por una tendencia seudofilosófica a lo Campoamor.

Es interesante señalar la persistencia con que Salaverry emplea el recurso poético de una estrofa final que sintetiza los pensamientos desarrollados en estrofas anteriores que van girando alrededor de un tema. Este recurso renacentista, cuyo más vivo ejemplo es el primer monólogo de Segismundo en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, aparece en varias composiciones de Salaverry y a través de diversos estadios de su poesía. Tenemos un ejemplo preciso en su soneto "A la Esperanza":

> Yo sé que eres una ave fugitiva,
> un pez dorado que en las ondas juega,
> una nube del alba que despliega
> su miraje de rosa y me cautiva.
> Sé que eres flor que la niñez cultiva
> y el hombre con su lágrima la riega,
> sombra del porvenir que nunca llega
> bella a los ojos y a la mano esquiva.
> Yo sé que eres la estrella de la tarde
> que ve el anciano entre celajes de oro,
> cual postrera ilusión de su alma, bella;
> y aunque tu luz para mis ojos no arde,
> engáñame ¡oh mentira! yo te adoro,
> ave o pez, sombra o flor, nube o estrella...[23]

Así también, en "La tumba de mis sueños", después de girar en torno de una variada apreciación de cómo más allá de la extinción de las cosas aún perdura un signo de lo que fueron como manifestación de eternidad, termina en dos cuartetos que dicen:

> Y yo también, como la luz de un día
> como la ola del soberbio mar,
> como las flores de la selva umbría
> como la antorcha que a apagarse va

quiero un celaje, un lánguido murmullo,
un perfume, una queja, algún rumor,
que sollozando con doliente arrullo
repita el eco de mi triste voz!...[25]

Estaría en falta un ensayo sobre Salaverry, sino se refiriera a la poesía patriótica de sus primeros años. Vinculada directamente la generación romántica con Castilla, hemos señalado, en otro trabajo,[25] las relaciones vivas que se establecieron entre Corpacho, Palma, Cisneros, Aróstegui, Silva, Casós, Salaverry —todos escritores románticos— con la figura del viejo Mariscal, que llegó a sincronizar su acción política con la trayectoria del grupo romántico, arrancando así, de la declaración, del gesto revolucionario, del énfasis expresivo, a la tarea ya mesurada y equilibrada del redescubrimiento nacional; pasando de la improvisación y del alboroto a una actitud de investigación, de aprendizaje de una técnica que estuviera más en orden con la idiosincrasia peruana. Precisamente bajo la égida de Castilla es como Salaverry inicia su acción poética, que se vincula directamente al Libertador en los años del liberalismo del 54 al 58, con algunas manifestaciones de Oda Heroica. "¡Gigante de la Fuerza!", lo llama entusiastamente Salaverry; pero añade a esa nota de vigor que podría llevar invívita una alabanza a la dictadura que propiciaban ciertos grupos, la alegría que produce en él la decisión de Castilla de dejar la primera magistratura, "el mismo día que la Ley lo manda", "Nada te importa el cortesano incienso / y es más alta la cumbre que ambicionas..." Salaverry juega entre su puro ideal de republicano jacobino y la admiración que profesa a Castilla:

Cuando leo en el siglo venidero
el epitafio de tu inmensa fama,
bajo tu estatua ecuestre de guerrero,
y que el Perú *Libertador* te aclama:
aunque la voz de mi altivez te asombre
siento en mis manos no tener tu acero
tu ejército y tu nombre...[26]

El corazón del joven poeta se inflama de entusiasmo y el ditirambo está alcanzando las más altas notas. Impresionado por sus lecturas juveniles de Shakespeare —la pasión en ristre y la cavilación barroca— Salaverry compara su juvenil aliento y su humilde

pequeñez con la majestad de la figura de Castilla: "por todas partes tu poder me abruma". Por un lado pretende "con la pluma humedecida en llanto" darle "una gloriosa palma, con un eterno canto" y seguirle hasta "el templo de la gloria" como si fuera su "sombra expiatoria". Pero, por otro, el poeta encuentra que es vana su ilusión, puesto que Castilla ha subido tan alto, teniendo por pedestal una montaña, que él se siente humillado, confuso, a ras del suelo. Y otra vez, nuevamente levantado por sus ideales de repúblico libertario dice a Castilla amenazante, que si con su "planta heroica" aplastara posteriormente la ley, él surgiría como un nuevo Bruto para aniquilar al nuevo César, aún amándole.

Años más tarde y aunque había militado en la oposición a Castilla en los momentos finales de su presidencia, del 60 al 62, Salaverry compondrá ante la muerte del Gran Mariscal, su conocido poema "28 de Julio" en que exhibe en encendido elogio, los valores patrióticos y políticos que había encarnado Castilla. Liberación de los indios, supresión de la esclavitud de los negros, reconstrucción política y financiera del país, son temas que sirven para exaltadas estrofas de Salaverry, aún llenas del penacho romántico y en algunas ocasiones con prosaicas exposiciones de doctrina política.

El poema se inicia con un llamado a la tristeza por la muerte de Castilla:

> ¡Calle el festivo son de la campana
> voz de metal que vibradora zumba!
> Esa nota es sacrílega y profana,
> cuando solloza la nación peruana
> y en cada corazón se alza una tumba![27]

Para los negros manumitidos están los versos aquellos en que expresa:

> ¡Tornad libertos la pupila al cielo
> vestida el alma de tristeza y luto!

Y luego se vuelve a los indios y les apostrofa:

> Y tú, cantor del yaraví doliente
> raza del sol, prosterna la rodilla;
> jamás tu padre volverá al oriente...,

XUM

que el propio Salaverry explica en una nota: "los indios del Imperio decían: 'mi padre el sol'; los de la república han dicho: 'el taita Castilla'."

Las dos últimas estrofas son muy conocidas, con tendencias a las frases hechas:

> La pluma de la historia dirá, un día,
> cuando su cetro la verdad recobre:
> —Fué tan patriota cuanto ser podía,
> y aunque el oro a sus plantas esparcía,
> el pueblo le bendijo—. ¡Murió pobre!...
> Sombra ilustre. De América recibe
> eterno el lauro que tu nombre adquiere;
> ella en el libro de su historia escribe:
> ¡Quien vive por su Patria, nada vive!
> ¡Quien por su Patria muere, nunca muere!...

Esta alabanza final y emocionada de Castilla mereció, asimismo de Salaverry una nota explicativa: "A los que juzguen apasionado nuestro elogio del general Castilla, no será demás advertir que no es inspirado por la más leve reminiscencia del favor. En las filas de la oposición, osamos mirar de frente su poder, y, aunque pequeños, resistimos su mirada de león. Un día escribimos: "Iré, como tu sombra expiatoria, / siguiéndote hasta el templo de la gloria". "A su tumba hemos venido a cumplir esa palabra." [28] Ante su muerte, Luis Benjamín Cisneros, también liberal y opositor a Castilla, compondría un poema por encargo de la Academia Nacional de Ciencias y Letras; y las grandes figuras del liberalismo doblaron sus banderas enlutadas ante la desaparición de Castilla, muerto sobre la soledad misma de los yermos calcinados de Tarapacá.

Ya para entonces había figurado Salaverry al lado del general Prado en la secretaría presidencial, cuando la gesta defensiva del Perú ante los intentos de reconquista española. Y su voz se había unido a la de los demás románticos, movidos por el resorte del patriotismo, para cantar la victoria del "Dos de Mayo". Juan de Arona había compuesto un poema sarcástico: "La España Teutónica y la Pinzonada"; Althaus había repudiado la acción de la marina española en poema de octavas reales: "A España"; Salaverry exalta las glorias nacionales, con los ecos de la orografía americana y el "acento del Niágara profundo".

Dieciocho años más tarde, presente en el Perú después de una larga permanencia en Europa, ya envuelto en la torturante etapa de su pesimismo, contempla la derrota del ejército peruano y ayuda a Francisco García Calderón en la infausta tarea de tratar de entenderse con el vencedor. Su pluma vuelve, por un momento, a sumergirse en el tono nacional y compone "Ambición Guerrera", dedicada al Presidente de la República doctor don Francisco García Calderón; en ella apoya la acción por una paz que librara al Perú de la opresión del enemigo y no lo entregara a las calamidades de una contienda civil, otra "guerra bruta" subraya el poeta. [29]

Ya en 1873 decía en una carta a Héctor F. Varela: "Saludar a Llona y a usted con las últimas notas de un instrumento que la muerte va a arrebatar de mis manos"... Y se fué muriendo de su propia muerte durante cerca de veinte años. En cuarenta de actividad poética cantó al amor, al mar, al recuerdo y a la muerte, principalmente, aunque también manejó la oda heroica y la poesía humorística. Pero no tuvo pincel para describir el cuadro de su niñez: algarrobos, dunas, casas de zócalos bien marcados y de aleros extendidos, plazuelas de tamarindos, puente de fresca brisa, chicha de diversas notas claras con nombres de mujer, y gritos de sol sobre los patios donde se cocina el carnero para el "chabelo" popular. Sólo recordó claramente el dolor que había ido amontonando, desde la calle Tacna de la ciudad norteña donde viviera oscuramente hasta la desolada presencia frente a la eternidad en un 7 de abril de 1891.

> ...La eternidad no aterra
> sino al oscuro espíritu del hombre
> que no ve de otro sol la luz más pura. [30]

Y se quedó definitivamente solo ante "la majestad sombría de la muerte".

AUGUSTO TAMAYO VARGAS

## NOTAS

1 Cornejo Ubillús, Edmundo. Prólogo a la *Antología* de Carlos Augusto Salaverry. Ediciones Hora del Hombre, Lima, 1948.

2 Xammar, Luis Fabio. "Táctica lírica de Carlos Augusto Salaverry." *Letras*. Organo de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. N° 19. Lima, segundo cuatrimestre de 1941.

XUM

3 En el prólogo citado de Edmundo Cornejo.

4 Ureta, Alberto. *Carlos Augusto Salaverry*. Tesis presentada para optar el grado de Doctor en Literatura ante la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 1918.

Reproduce la misma anécdota Ventura García Calderón en notas al tomo *Los Románticos*. Biblioteca de Cultura Peruana. Tomo 8. Desclée de Brouwer. París, 1938.

5 Salaverry, Carlos Augusto. "A la Esperanza". *Diamantes y perlas*. Lima, 1889. Reeditado en Lima, 1880. Comprendida la colección, más tarde, en el tomo general de su obra lírica que bajo el rubro de *Albores y destellos*, se editara en Biblioteca Americana, dirección de Luis Benjamín Cisneros, El Havre, 1871.

6 Al respecto, puede verse el artículo de Luis Fabio Xammar "Táctica lírica de Carlos Augusto Salaverry", anteriormente citado.

7 Palma, Ricardo. *La bohemia de mi tiempo*. Biblioteca del Pensamiento Peruano. Prólogo y notas de Augusto Tamayo Vargas. Ediciones Hora del Hombre, Lima, 1948.

8 Ureta, Alberto. *Carlos Augusto Salaverry*, etc.

9 *Ibidem*.

10 Salaverry, Carlos Augusto. "Ilusiones". *Diamantes y Perlas*, etc.

11 Bécquer, Gustavo Adolfo. "Rima I". *Obras*. Tomo tercero. Sexta edición. Librería de Fernando Fe. Madrid, 1907.

12 Unamuno, Miguel de. Prólogo a la edición española de la *Antología poética* de José Asunción Silva. Aguilar, S. A. de ediciones. Madrid, 1952.

13 Salaverry, Carlos Augusto. "Felipe Pardo". *Parnaso peruano*. Antología y notas de José Domingo Cortés. Valparaíso, 1871.

14 Véase al respecto, de Carlos Augusto Salaverry: "La tumba de mis sueños", compuesto en Lima, el 16 de junio de 1860 y publicado en *La Revista de Lima*, tomo VI, 1862; el anteriormente citado "Felipe Pardo"; los poemas "Horas Tristes" e "Inocencia y Orgullo" de la colección "Albores y destellos", *Albores y destellos*. Biblioteca Americana, etc.; y su obra *Misterios de la tumba*, poema filosófico. Lima, 1883. La última cita es de "En el Panteón", comprendido en la colección de "Misterios de la Tumba".

15 Salaverry, Carlos Augusto. "Gratitud al Cielo". *El americano*. París, enero de 1873.

15 A Salaverry, Carlos Augusto. "Felipe Pardo", etc. Salaverry, Carlos A. "Mis Deseos". Colección Cartas a un Angel. *Albores*, etc.

16 Salaverry, Carlos Augusto. "Acuérdate de Mí". Colección Cartas a un Angel. *Albores y destellos.* Bibiloteca Americana, etc.

17 Salaverry, Carlos Agusto. "Sí" (Capricho). Colección Cartas a un Angel. *Albores y destellos.* Biblioteca Americana, etc.

18 Salaverry, Carlos Augusto. "Vista de mi ventana". (Escrito en Coburgo el 20 de agosto de 1873). *El Americano,* París, agosto de 1873.

19 Salaverry, Carlos Augusto. "Contemplando el retrato de Manuel Nicolás Corpancho". *Parnaso peruano,* etc.

20 Salaverry, Carlos Augusto. "Inocencia y Orgullo". Colección Albores y Destellos, *Albores y destellos,* etc.

21 Ver "Horas Tristes", de la colección Albores y Destellos, y "31 de Diciembre. A medianoche", de la colección Cartas a un Angel. *Albores y destellos,* etc.

22 Salaverry, Carlos Augusto. "Variación". *El Americano.* París, diciembre de 1872.

23 Salaverry, Carlos Augusto. "A la Esperanza". *Diamantes y perlas,* etc.

24 Salaverry, Carlos Agusto. "La tumba de mis sueños". *La Revista de Lima,* etc.

25 Tamayo Vargas, Augusto. "El mariscal Castilla y los románticos". (Conferencia.) *Actividades de extensión cultural en el Centro de Instrucción Militar del Perú durante 1954.* Editorial del CIMP. Chorrillos, Lima, 1954.

26 Salaverry, Carlos Augusto. "A Castilla". *Suplemento dominical de El Comercio.* Lima, 30 de mayo de 1954.

27 Salaverry, Carlos Augusto. "28 de Julio". *Albores y destellos,* etc.

28 *Ibidem.*

29 Salaverry, Carlos Augusto. "Ambición Guerrera". *El Orden.* Lima, 6 de mayo de 1881.

30 Salaverry, Carlos Augusto. "Contemplando el retrato de Manuel Nicolás Corpancho", etc.

XUM

# El *Periquillo Sarniento* y la *Histoire de Gil Blas de Santillane*

EXISTE un estrecho parentesco entre el *Gil Blas* de Lesage y el *Periquillo Sarniento* de Fernández de Lizardi, pero un parentesco en el cual no hay que insistir demasiado, pues tanto en la concepción como en su significado son grandes las diferencias entre las dos obras. Así como en Lesage en vano se buscarán rasgos españoles, en Lizardi no se podrán encontrar características francesas. Lesage tomó de la picaresca española los elementos que precisaba, y con ellos labró su obra — obra que tanto en el plan como en el habla, tanto en la psicología como en los caracteres es enteramente francesa. Sólo hay allí de español el tema. Lizardi, al inspirarse en la francesa —o sea en el tema español en forma gala— logró crear una obra ni española ni francesa, sino mexicana. Una obra de una nitidez, de una psicología indígenas inconfundibles. Parece que antes de llegar a México a través de Francia, el género español pasara por un proceso evolutivo, depurador que lo limpiase de todo elemento ajeno y lo llevara a un estado de plasticidad que facilitó en gran medida el propósito de Lizardi de darle alma mexicana.

Pero, ¿por qué insistir en el abolengo francés de *Periquillo Sarniento*, si no tiene más de galo que unos cuantos episodios, y algunas descripciones más o menos idénticas? Porque, aunque no cabe duda que Lizardi conociera la literatura española, fué la francesa la que más influyó en él, y es lógico suponer que la conociese mejor. Su obra entera abunda en citas y alusiones a autores franceses, sin que aparezcan casi los españoles.

Las similaridades entre *Gil* y *Perico* son más bien de incidente y descripción, que de trama o plan. En realidad, la obra de Lesage

XUM

tiende a lo difuso, y hay tantas interpolaciones que muy a menudo se pierde la hebra de la trama o se rompe la continuidad de la acción, y hasta se olvida el lector del héroe. Lizardi, aunque carga su obra de divagaciones morales, aniquiladoras a veces, nunca nos deja perder de vista al protagonista principal. En Lizardi, el desarrollo de la personalidad del héroe se lleva a cabo con más lentitud; el proceso de su regeneración es más completo y por eso más verídico.

*Gil Blas* es una crítica velada cuyo disfraz español no engaña a nadie. Crítica de un mundo perfilado en una sola dimensión: el mundo aristocrático. El "petit monde", cuando figura en la narración, suele ser desvirtuado y carecer de personalidad propia, de individualidad, pues su habla nunca se hace sentir. El de Lizardi es un mundo visto en conjunto por unos ojos escudriñadores, traviesos y mordaces. Su lienzo es de grandes dimensiones y abarca todos los aspectos de la vida. La clase baja se codea con la rica; la pobreza, malicia e ignorancia de aquélla se contrasta con lo desalmado, vacuo y cruel de ésta. Hay tipos nuevos indígenas; figuran ladrones, indios, escribanos, frailes, "payos", subdelegados, aristócratas, mercaderes, y hasta un chino. Toda etapa social está allí representada.

Mucho se criticó a Lizardi cuando apareció *Periquillo Sarniento*, por contribuir al mal lenguaje y por lo escabroso y el mal gusto de muchos de los episodios. Esto no lo pudo soportar Lizardi, y en su "Apología" el *Periquillo Sarniento* se defiende: "... se asquea mucho de la aventura de los jarritos de orines que vaciaron los presos en la cárcel sobre el triste Periquillo, y del 'robo que hizo a un cadáver' ... ¿en qué clase colocaremos la recíproca vomitada que se dieron Don Quijote y Sancho cuando aquél se bebió el precioso licor de Fierabrás? ¿Y cómo se llamará la limpísima diligencia que hizo Sancho de zurrarse junto a su amo por el miedo que le infundieron los batanes?" [1]

A los que le atacaban por lo abundante y cargado de la moraleja, Lizardi contesta: "Don Quijote también moralizaba y predicaba a cada paso, y tanto que su criado le decía que podía coger un púlpito en las manos y andar por esos mundos predicando lindezas." [2] Otros había que se quejaban de que sólo pintaba a la clase baja y ruin, y que debido a esto ya la gente iba perdiendo la ver-

güenza y el uso del buen lenguaje. A éstos también contestó Lizardi: "... Nadie ha motejado que Cervantes introdujera a su héroe tratando con mesoneros y rameras, con cabreros y perillanes, burlado de unos sirvientes inferiores. Pues es natural que a un canallita perdido le ocurran cosas semejantes entre la chusma." [3]

Fijémonos, pues, en las similaridades que hay entre los dos libros; señalemos las semejanzas entre los dos pícaros. Ambos son escribanos, bachilleres latinistas, y aprendices de médico; los dos describen una epidemia diezmadora. Tanto en *Gil Blas* como en *Periquillo Sarniento* figuran el episodio de los ladrones y el incidente de los mendigos. Tanto Perico como Gil sufren encarcelamiento. El viaje de Perico a las Filipinas y su naufragio y estancia en la isla del Mandarín, recuerdan la historieta que Rafael cuenta a Gil de su "cautiverio feliz", en Turquía. Bellacos y cobardes son ambos héroes, e igualmente crueles con sus padres.

El doctor Purgante en *Periquillo Sarniento*, es una caricatura de los medicuchos ignorantes del tiempo de Lizardi, pero sin duda alguna está calcado del doctor Sangrado, de *Gil Blas*. Lesage se contenta con meramente esbozar esta figurita con dos o tres garabatazos: "Aquél médico sabio era de exterior grave. Pesaba sus palabras, lo que según él daba mayor nobleza a sus expresiones. Sus razonamientos parecían medidos geométricamente, y sus opiniones asaz singulares." [4] Lizardi no se limita a indicarnos la pedantería y la charlatanería características de Purgante, sino que nos las hace patentes: "¡Qué estulticia!, exclamó el doctor — la veracundia es 'muy buena' optime bona cuando la origina crimen de cogitato mas no cuando se comete involunrie, pues si en aquel hic et nunc 'esto es en aquel acto', supiera el individuo que hacía mal, absque dubio, 'sin duda' se abstendría de cometerlo. En fin hijo 'carísimo, ¿tú quieres quedarte en mi servicio y ser mi consodal in perpetuum, 'para siempre'?" [5]

Ambos autores nos explican el porqué del apodo de su médico. Sangrado mataba a sus pacientes a fuerza de sangrías copiosas y mucho beber de agua caliente, y le dice a Gil: "Sábete que no hay más que sangrar y hacer beber agua caliente. He aquí el secreto para curar todas las enfermedades del mundo." [6]

El doctor Purgante es un poco más original en su método de despachar a sus enfermos al otro mundo; los acaba a fuerza de fuer-

XUM

tes purgas. Es muy posible que Lizardi haya sacado el apelativo de su doctorzuelo de la obra de Lesage. Sangrado, hablando de cierto caso, se expresa de la manera siguiente: "Otros, en mi lugar, recetarían remedios salinos, urinosos y volátiles, que por la mayor parte contienen algo de azufre y mercurio. Pero los purgantes y los sudoríficos son drogas perniciosas, e inventadas por curanderos." [7] Lo que tal vez inspirara a Lizardi a describir a Purgante como "un médico viejo a quien llamaban por mal nombre el doctor Purgante, porque a todos los enfermos decía que facilitaba la curación con un purgante." [8] La cual es una manera no menos eficaz y sí más original de matar enfermos.

Con qué gracia nos describe Lizardi el traje doctoral de Perico: "... vestido de ceremonia, quiero decir, con mi capa de golilla, la golilla misma y mi peluca encasquetada, porque no tenía traje mejor ni peor; siendo lo más ridículo que mis medias eran blancas, todo el vestido de color y los zapatos abotinados, con lo que parecía más bien alguacil que médico." [9] Traje semejante al que llevaba Gil: "Llevaba yo una capa que me arrastraba, una chupa y unos calzones tan largos que había allí material para cuatro de mi tamaño. En fin, mi figura podía pasar por original y grotesca." [10]

Purgante y Sangrado tienen mucho de parecido, pues además de ser un par de curanderos tunantes, ambos son cicateros y miserables y casi matan a sus criados de hambre: "Se vivía muy frugalmente en su casa. Por lo regular no comíamos más que chícharos, habas, manzanas cocidas o un poco de queso. El decía que estos alimentos eran los más convenientes al estómago, por prestarse más bien a la trituración", [11] nos dice Gil, el portavoz de Lesage. Lizardi, que sabe sacar partido de cada situación, relata con más gracia la frugalidad de Purgante. Este le dice a Perico: "... tendrás 'desde luego, o en primer lugar' in primis el panem nostrum quotidianum 'el pan de cada día; a más de esto', aliunde, lo portable necesario; tertio, la cama sic vel sic 'según se proporcione'; quarto, los tegumentos exteriores heterogéneos de tu materia física; quinto, asegurada la parte de higiene que apetecer puedes, pues aquí se tiene mucho cuidado con la dieta." [12]

El episodio de la epidemia sólo tiene de diferente el hecho de que Perico pasa por doctor, habiéndole robado a Purgante sus instrumentos, diploma, libros, ropas, y hasta la pedantería, mientras

que Gil es un mero ayudante. Aquél describe el nefasto acontecimiento de la manera siguiente: "... acaeció en aquel pueblo, por mal de mis pecados, una peste del diablo, que jamás supe comprender; porque les acontecía a los enfermos una fiebre repentina, acompañada de basca y delirio, y en cuatro o cinco días tronaban. Yo leía a Tissot, a madama Fouquet, Gregorio López, al Bucham, el Vanegas y cuantos compendistas tenía a la mano; pero nada me valía, los enfermos morían a mil aradas. Por fin, y para colmo de mis desgracias, según el sistema del doctor Purgante, dí en hacer evacuar a los enfermos el humor pecante, y para esto me valí de los purgantes más feroces, y viendo que con ellos sólo morían los pobres extenuados, quise matarlos con cólicos que llaman 'Misereres', o de una vez envenenados." [13]

Gil describe el mismo episodio de la siguiente manera: "Comenzaron unas fiebres malignas en la ciudad y en los suburbios. Todos los médicos de Valladolid ejercieron, y nosotros en particular. No había día que cada uno visitáramos ocho o diez enfermos, lo que supone mucha agua bebida y mucha sangre derramada. Mas yo no sé cómo era esto; todos se nos morían, sea que nuestro tratamiento fuera propicio a esto, sea que sus enfermedades fueran incurables. Rara vez le hacíamos tres visitas a un mismo enfermo. Después de la segunda o sabíamos que lo acababan de enterrar o lo encontrábamos en agonía." [14]

Con la excepción del habla que siempre es culta hasta el punto de la altisonancia en *Gil Blas*, no parece haber gran diferencia entre las dos obras en cuanto al episodio de los salteadores de caminos. El héroe en ambas obras cae en las garras de éstos y se ve forzado a participar en sus crímenes. Lesage convierte el trance en episodio detectivesco; Lizardi se sirve de él para escarmentar a su personaje y sacarle del camino de la perdición y encaminarle hacia la salvación. Gil describe sus ropas y armazón: "Estaba yo armado como ellos de una carabina, dos pistolas, de una espada y una bayoneta y montaba un caballo bastante bueno, que le habían quitado al mismo caballero cuyas ropas llevaba yo." [15] El aparejo de Perico no es muy diferente. "Después ensillaron mi caballo y me pusieron dos pistolas en la cintura, una cartuchera y un sable; me acomodaron una mojarra en la bota, y me pusieron una carabina en la mano." [16]

XUM

En el primer robo que ayudan a cometer Perico y Gil, ambos demuestran lo cobardes que son. Perico confiesa que "... como la consideración del riesgo que me amenazaba me hacía temblar como un azogado, sin poder disimular el miedo, de modo que mi temor se hizo sensible, porque como mis piernas temblaban tanto, hacían las cadenillas de las espuelas un sonecillo tan perceptible con los estribos que llamó la atención del Aguilucho." [17] Tal confesión recuerda la de Gil, quien se mostró igualmente carente de valor: "No obstante los aplausos que había recibido en el bosque, me sentí sacudido por un fuerte temblor, y luego me sentí todo el cuerpo bañado de un sudor frío, que no me presagiaba nada bueno." [18]

Gil continúa su relato del encuentro: "... Yo cerré los ojos y volteé la cabeza al descargar mi carabina, de manera que aquel disparo nunca puede ser cargo de mi conciencia." [19] Perico, que siempre da la nota ridícula, no queda más bien: "Yo disparé mi escopeta con mala intención, pero sólo se logró el tiro en un caballo." [20]

La novela de Lesage en realidad no es sino una serie de historietas o anécdotas, ensartadas en la hebra de la vida del héroe, Gil. En la de Lizardi no hay nada de aquello, pues es su protagonista mismo el que pasa por una aventura tras otra, sufriendo adversidades y gozando de buena fortuna, con la ecuanimidad peculiar al pícaro. Así pues, es el episodio de los mendigos profesionales, en *Gil Blas*, un mero relato que hace el teniente de los bandidos en un momento expansivo: "... me enhebré con unos pordioseros que pasaban una vida bastante feliz. Me enseñaron a hacer el ciego, a fingir el estropeado, y a ponerme llagas postizas en las piernas, y qué sé yo. Por la mañana, a la manera de actores que se preparan para una comedia, nos ensayábamos nosotros para representar nuestros papeles. Después cada uno se iba a su puesto. Por la noche nos juntábamos, y nos reíamos de los que se habían compadecido de nosotros durante el día." [21]

Lesage no nos describe la vida ni el ambiente de esta gentuza, y el resultado es un boceto inacabado, malogrado. Lizardi traza un cuadro gráfico del hampa mexicana — nos pinta su ruindad y nos descubre su miseria vil y su malicia y socarronería. Lo que es más importante aún, hace entrar al lector en la escena a presenciar el drama: "... era un cuarto de casa de atoleras por allá por el barrio de Necatitlán, muy indecente, sucio y hediondo. Allí no había sino

un braserito de barro que llaman anafre, cuatro o seis petates enrollados y arrimados a la pared, un escaño o banco de palo, una estampa de no sé qué santo en una de las paredes con una repisa de tejamanil, dos o tres cajetes con orines, un banquito de zapatero, muchas muletas en un rincón, algunos tompiates y porción de ollitas por otro, una tabla con parches, aceites y ungüentos y otras iguales baratijas... A este tiempo fueron llegando de uno en uno y de dos en dos, hasta ocho o nueve vagabundos, todos rotos, sucios, emparchados y dados al diablo; pero lo que más me admiró es que conforme iban entrando, arrimaban unos sus muletas a un rincón y andaban muy bien con sus dos pies; otros se quitaban los parches que manifestaban y quedaban con su cutis limpio y sano; otros se quitaban unas grandes pobladas barbas y cabelleras canas con las que me habían parecido viejos y quedaban de una edad regular; otros se enderezaban y desencorvaban al entrar, y todos dejaban en la puerta del cuartito sus enfermedades y males, y aparecían los hombres y aun una mujer que entró, muy útiles para tomar el fusil, y ella para moler un almud de maíz en un metate... —pues, amigo —me contestó el roto—, a bien que es usted de confianza y le importa guardar el secreto. Nosotros ni somos cojos, ni ciegos, ni corcovados como parecemos en las calles. Somos unos pobres mendigos que echando relaciones, multiplicando plegarias, llorando desdichas y porfiando y moliendo a todo el mundo, sacamos mendrugo al fin. Comemos, bebemos (y no agua), jugamos, y algunos mantenemos nuestras 'pichicuaracas' como Anita... El modo es —proseguía el desastrado—, fingirse ciegos, baldados, cojos, leprosos y desdichados de todos modos; llorar, pedir, rogar, echar relaciones, decir en las calles blasfemias y desatinos, e importunar al que se presente..., dígame cuál es su vocación para habilitarlo de lo necesario. Si quiere ser cojo, le daremos muletas; si baldado o tullido, su arrastradera de cuero; si llagado, parches y trapos llenos de aceites; si anciano decrépito, sus barbas y cabellera; si asimplado, usted sabrá lo que ha menester, y en fin, para todo tendrá los instrumentos precisos, entrando en esto los tompiates, ollas, trapos y bordones o báculos que necesite... También es necesario que sepa usted el orden de pedir según los tiempos del año y días de la semana." [22]

XUM

Hay otro episodio de un realismo nauseabundo que aparece en las dos obras. El cómico resultado de la estratagema de que se vale Gil para escaparse de la cueva de los bandoleros, tiene un paralelo en *Periquillo Sarniento*. Gil finge tener un cólico, dando gritos desaforados y retorciéndose endemoniadamente: "En una palabra, desempeñaba mi papel con tanta destreza, que los ladrones, no obstante ser tan astutos, se dejaron engañar y creyeron que en realidad sufría dolores violentísimos. Pero por hacer mi papel tan bien, sufrí una tormenta extraña, pues luego que mis compadecidos compañeros pensaron que sufría, se apresuraron a socorrerme. Uno me traía una botella de aguardiente y me hacía beber la mitad, otro, a pesar mío, me ponía una lavativa de aceite de almendras dulces, otro iba a calentar una servilleta y casi ardiendo me la aplicaba a la boca del estómago." [23] Lizardi describe su episodio con más malicia. Perico, ya médico acreditado en Tula, va a atender al tendero más rico del pueblo, quien se moría de un cólico. Aquél, prevenido de una jeringa, manda cocer malvas con jabón y miel: "... le hice tomar una buena porción por la boca, a lo que el miserable se resistía y sus deudos, diciéndome que eso no era vomitorio, sino ayuda... El triste enfermo bebió la asquerosa porción con tanto asco, que con él tuvo para volver la mitad de las entrañas; ... entonces hice que Andrés llenara la jeringa y le mandé franquear el trasero... —En mi vida —me dijo el enfermo—, — en mi vida me han andado por ahí... —Pues amigo —le respondí—, en su vida se habrá visto más apurado, ni yo en la mía ni en los años que tengo de médico, he visto cólico más renuente." [24]

En cuanto a la psicología, mucho hay de parecido entre los dos personajes. Tan oportunista y calavera es el uno como el otro; ambos son cobardes, enamorados y mal correspondidos, comelones, ingenuos y mentecatos; los dos se dejan arrastrar por sus pasiones, pronto les remuerde la conciencia, vierten lágrimas de cocodrilo, hacen votos de enmienda, y vuelta a lo de siempre.

Gil sufre uno de estos ataques de conciencia a la tercera semana de estar de mayordomo entre los actores del Teatro del Príncipe en Madrid: "Cedí al torrente, y por tres semanas me entregué a todo género de placeres; pero debo decir que en medio de ellos sentía remordimientos, procedentes de mi educación, que llenaban de amarguras mis delicias. No triunfó mi perdición sobre estos re-

mordimientos, al contrario éstos eran mayores cuanto más me entregaba al libertinaje." [25] Perico, en uno de estos arrebatos pasajeros, se expresa de la manera siguiente: "Yo estaba prostituído; pero sentía una genial repugnancia y hastío en estas cosas. No sé qué tiene la buena educación en la niñez, que en la más desbocada carrera de los vicios, suele servir de un freno poderoso que nos contiene." [26]

No hemos mencionado el episodio del encarcelamiento de Perico y Gil, porque en realidad es más la diferencia que la similaridad. Lesage no se detiene a glosar este incidente, no sólo porque nunca conoció la prisión, sino porque aparentemente carecía por completo de conciencia social. Lizardi, que había sufrido prisión, supo describirla casi desde el punto de vista de un penalista, atacando los crímenes y abusos que se cometían a rienda suelta en las prisiones mexicanas. Como se ve, el fin de cada escritor era distinto.

También es cierto que aunque los dos pícaros desempeñan el papel de escribanos, el punto de vista de Lesage es muy diferente al de Lizardi. Aquél quiso censurar la venta de favores y puestos administrativos; éste ahonda más, entra en materia y critica otro aspecto de la sociedad de su tiempo: la estupidez de los administradores que permitían que el escribano tuviera más o menos poder absoluto sobre los reos, debido al analfabetismo de éstos.

Jefferson-Rea Spell expresa la siguiente opinión sobre Lizardi: "But in spite of the extent of his borrowings, Lizardi is not guilty of anything that can fairly be called plagiarism." [27] Sugerir el plagio para luego negarlo nos parece inconsistente. De ninguna manera se podrá calificar de plagio lo que Lizardi hizo, pues le ha quitado a su protagonista el "manteau" francés para cubrirle con el sarape mexicano; le ha despojado de las sandalias hebilladas y las medias de seda, para calzarlo de huaraches al raso; le ha trocado en calzón blanco los pantaloncitos de terciopelo; el chaquetín y la camisa de cambray se las ha reemplazado con la camisa de percal y la chupa. Inspirarse en un modelo no es plagio.

La psicología de Perico, forjada a consecuencia de su ambiente tan distinto al de Gil, ya nada tiene de francés; su filosofía, callejera y de ocasión como la de Gil, eso sí, resulta vivo reflejo de su mexicanismo. El lenguaje, matizado de giros indígenas, es de gran

XUM

naturalidad y rebosa de sabor a nuevo mundo. Lizardi, pues, no se contentó con mudarle de ropa a su canallita socarrón y fué más allá de meras manifestaciones exteriores. Así, logró la transformación íntegra de Perico, dotándole de alma inconfundiblemente mexicana.

CARLOS LOZANO

## NOTAS

1 J. J. Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarniento*, (Ed. Sopena), Barcelona, 1908, p. 6.

2 *Ibid.*, p. 7.

3 *Ibid.*, p. 6.

4 Lesage, Alain-René, *Gil Blas de Santillane*, Paris, 1935, I, p. 98: "Ce sçavant médecin avait l'extérieur grave. Il pesoit ces discours et donnoit de la noblesse à ses expressions. Ses raisonnemens paroissoient géométriques, e ses opinions fort singulières."

5 *Periquillo Sarniento*, p. 160.

6 "Sçache, mon ami, qu'il ne faut que saigner, et faire boire de l'eau chaude. Voilà le secret de guerir toutes les maladies du monde." *Gil Blas de Santillane*, I, p. 108.

7 *Gil Blas*, I, p. 98. "D'autres à ma place, ordonneroient sans doute des remèdes salins, urineux, et volatils, et qui pour la plûpart participent de soulfre et de mercure. Mais les purgatifs et les sudorifiques sont des drogues pernicieuses et inventées par des charlatans."

8 *Periquillo Sarniento*, p. 152.

9 *Ibid.*, p. 163.

10 *Gil Blas*, I, p. 109. "J'avais un manteau qui trainoit à terre, avec un pourpoint et un haut de chausses quatre fois plus long et plus large qu'il ne falloit. Je pouvois passer pour une figure originale et grotesque."

11 Lesage, *op. cit.*, I, pp. 105-6: "On vivoit chez lui très frugalement. Nous ne mangions d'ordinaire que des pois, des féves, des pommes cuites ou du fromage. Il disoit que ces alimens étoient le plus convenables à l'estomac, comme étant les plus propres à la trituration."

12 Fernández de Lizardi, *op. cit.*, p. 160.

13 Fernández de Lizardi, *ibid.*, p. 176.

14 Lesage, *op. cit.*, pp. 124-125. "Des fiévres malignes commencerent à régner dans la ville et dans les fauxbourgs. Tous les Médecins de Valladolid eurent de la pratique, et nous particulierement. Il ne se passoit point de jour que nous ne vissions chacun huit ou dix malades. Ce qui suppose bien de l'eau bûë et du sang répandu. Mais je ne sçai pas comment cela se faisoit; ils mouroient tous, soit que nous les traitassions d'une maniere propre à cela, soit que leurs maladies fussent incurables. Nous faisions rarement trois visites à un même malade. Dès la seconde, nous apprenions qu'il venoit d'être enterré, ou nous le trouvions à l'agonie."

15 Lesage, *op. cit.*, I, p. 37: "J'etois armé comme eux d'une carabine, de deux pistolets, d'une épée et d'une bayonnette, et je montois un assex bon cheval, qu'on avait pris au mème Gentilhomme dont je portois les habits."

16 Fernández de Lizardi, *op. cit.*, p. 269.

17 *Ibid.*, p. 270.

18 Lesage, *op. cit.*, I, p. 41: "Malgré les applaudissemens que j'avois reçus dans le bois, je me sentis saisí d'un grand tremblement et bientôt il sortit de tout mon corps une sueur froide, qui ne me présageoit rien de bon."

19 Lesage, *op. cit.*, I, p. 42: ". . .je fermai les yeux et tournai la tête en déchargeant ma carabine, et de la maniere que je tirai, je ne dois point avoir ce coup-là sur la conscience."

20 Fernández de Lizardi, *op. cit.*, p. 270.

21 Lesage, *op. cit.*, I, p. 28: ". . . je me fauxfilai avec des gueux, qui menoient une vie assez heureuse. Ils m'apprirent à contrefaire l'aveugle, à paroître estropié, à mettre sur les jambes des ulcères postiches, 'et coetera'. Le matin, comme des acteurs qui se préparent à joüer une comedie, nous nous disposions à faire nos personnages. Chacun couroit à son poste; et le soir nous réünissant tous, nous nous rejoüssions pendant la nuit au dépens de ceux qui avoient eu pitié de nous pendant le jour."

22 Fernández de Lizardi, *op. cit.*, pp. 204 ff.

23 Lesage, *op. cit.*, I, p. 46: "En un mot, je joüai si bien mon rôle, que les voleurs, tous fins qu'ils étaient, s'y laisserent tromper, et crurent qu'en effet je sentois des trenchées violentes. Mais en faisant si bien mon personnage je fus tourmenté d'une étrange façon; car dès que mes charitables confrères s'imaginerent que je souffroit, les voilà tous qui s'empressent à me soulager. L'un m'apporte une bouteille d'eau de vie, et m'en fait avaler la moitié, l'autre me donne malgré moi un lavement d'huile d'amandes douces, un autre va chauffeur une serviette et vient me l'appliquer toute brûlante sur le ventre."

24 Fernández de Lizardi, *op. cit.*, pp. 166-167.

XUM

25 Lesage, *op. cit.*, I, p. 240: "Je cédai au torrent pendant trois semaines. Je me livrai à toutes sortes des voluptez. Mais je dirai en même tems qu'au milieu des plaisirs, je sentois souvent naître en moi des remords qui venoient de mon éducation, et qui mêloient une amertume à mes delices. La débauche ne triompha point de ces remords; au contraire, ils augmentoient à mesure que je devenois plus débauché."

26 Fernández de Lizardi, *op. cit.*, p. 121.

27 Spell, Jefferson-Rea, *Life and Works of José Joaquín Fernández de Lizardi*, Philadelphia, 1931, p. 91.

# Notas para un estudio sobre poesía uruguaya

*Cielito, cielo que sí.*
*No se necesitan Reyes*
*Para gobernar los hombres*
*Sino benéficas leyes...*

BARTOLOMÉ HIDALGO.
(1788-1822).

En los principios de la poesía rioplatense, por allá por los umbrales de las libertades políticas, asoma lo popular con la fuerza autóctona. Es natural que así sea, pues los llamados hombres cultos están sólo preocupados por la pérdida de las sinecuras de este nuevo mundo. Y los hombres que hacen las guerras libertadoras son rústicos soldados, y en este caso, gauchos, vale decir, guachos, así no más, hijos de la necesidad de algún soldado del rey y de alguna criollita humilde. El gaucho tiene sólo madre y después sale al campo, ya mocito a "cuerear", a acumular las fortunas del corambre para los españoles, los lusitanos y los ingleses. Cuando despunta Artigas, y desenvaina su sable en la Banda Oriental, todo el gauchaje sale tras él, como un solo cuerpo. Con él, van los negros traídos del corazón del Africa, que ya se han hecho a la vida de las colonias, los criollos visionarios, ejército errante, trashumante, atravesando tierras sin fin, hasta hacer depuntar la aurora libertadora. Es preciso hacer notar esta circunstancia popular que da principio a la vida de la República. Como en ningún otro país del Continente, en éste se nace en la dureza y se vive en la flacura de los atavíos. Es pueblo, pueblo puro el que va a la cabeza y es pueblo, solamente

XUM

pueblo, el que compone los ejércitos. Y en este pueblo movedizo y guerrero por circunstancias históricas, aparecen los rápsodas del guitarrón, que lo cuelgan a un lado de la montura, mientras al otro, golpea el sable.

Bartolomé Hidalgo, forma parte con su cuerpo y su alma del gran éxodo del pueblo oriental. Desde él, asoman los "cielitos", especie de romancillos cantados, voz de ánimo para las huestes enlutadas, aquellas tantas familias que con gallinas, perros, caballos y cerdos, amén de ellas y adminículos de cocina seguían al Jefe, por toda la Banda en un peregrinaje hondo y erguido de altivez.

"Sólo espinas los campos producen
en el día de la lobreguez;
sol y aurora las puertas de rosa
no gustaron abrir esta vez..."

Así cantaba don Bartolomé, entre leguas y leguas cansinas y polvorientas. Y con él, iban cantando la patria oriental, sudorosa a caballo y correaje, ardida de pan escaso y merienda ayuna. Después, después vino la República. Herida por su propia democracia, ve alzarse un caudillo tras otro, subir una divisa tras otra a la altura de los gobiernos. Viene la gran racha romántica, prestada incuestionablemente, tal como nuestras culturas actuales, sedimentadas sobre los estratos europeos, alzando las voces de los poetas como el giro igual de los mismos tonos:

"Eres un tósigo
Mujer narcótica,
La furia erótica
Siento por ti!
Yo soy un lúgubre
Joven romántico
Con un Atlántico
Dentro de mí!"

JUAN CARLOS GÓMEZ. (1820-1884.)

Lo popular quedó allí, arrinconado en las casas de las barriadas humildes, lindando ya con las arboledas, casas iluminadas por candiles de sebo, donde retumba de vez en cuando el tamboril y se elevan las voces negras en rituales canciones. El "cielito" alcanzó la mayoría de edad en las revoluciones y después se fué guardando

por todos los rincones de Montevideo, para dar paso a engolados caballeros, jurisconsultos y letrados, prohombres de la nación recién parida, que como Juan Carlos Gómez, copiaron de pe a pa, las modalidades de una Francia que trataba de captar, para su desarrollo, hasta el aliento del Nuevo Mundo.

Por eso es que la sorpresa de Julio Herrera y Reissig [1] es doblemente grande. Emerge este poeta del Montevideo semicolonial, con una tónica distinta. Es el modernista en la voz, romántico en el gesto, con aquel romanticismo decadente que asoló a América, después de la libertad. En Julio Herrera se junta el gesto ampuloso y declamatorio con el atuendo oscuro, la capa voladora, el chambergo, la solitaria torre de marfil, llamada por él la torre de los panoramas, lóbrego cuchitril, empinado junto al río de la Plata, por allá por la ciudad vieja, de calles estrechas y en declive, matizadas por el coloniaje todavía vivo. Los versos de Herrera y Reissig, inician el período de la poesía culta uruguaya. Abren la página histórica de esta expresión literaria con sus audaces esdrújulos de "Soneto en llave de U" y conmueven socialmente al público poco acostumbrado a bizarrías de esta clase, gentes adormecidas por el opio romántico. Y además poco dados a las renovaciones. Herrera irrumpe en el paisaje plácido como un violento temporal. Su modernismo alimentado con visiones particularmente barrocas se manifiesta en sonetos como el que leemos a continuación:

"Con pompas de brahamánicas unciones,
abrióse el lecho de tus primaveras,
ante un lúbrico rito de panteras
y una erección de símbolos varones...
Al trágico fulgor de los hachones,
ondeó la danza de las bayaderas,
por entre una apoteosis de banderas
y de un siniestro trueno de leones.
Ardió al epitalamio de tu paso,
un himno de trompetas fulgurantes...
Sobre mi corazón los hierofantes
ungieron tu sandalia, urna de raso,
a tiempo que cien blancos elefantes
enroscaron su trompa hacia el ocaso."

("Epitalamio ancestral")

XUM

Herrera recoge el llamado barroquismo americano mejor que ningún otro poeta uruguayo. Para este ser amante de lo exótico, se construyeron las cornucopias y los altares; puebla su poesía con visiones mitológicas, aspira unánimemente con ella a vivir fuera del medio natural donde edifica toda su creación. Es comprensible. Su medio nativo le es adverso. Junto a él, un reducido grupo de escritores ensaya las nuevas voces propias, entre la estulticia de los fenicios comerciantes montevideanos. Herrera se aísla, rehuye el contacto social, lucha y grita solo. Ningún gobierno le acuerda un consulado europeo, al que aspira secretamente; pero es demasiado orgulloso para solicitarlo. Y allí está su vida, recoleta en cuanto al yantar, pero riquísima de pecho adentro. Como buen romántico aspira a un mundo hecho por él. Como depurado modernista, huye del lugar común que supone el romanticismo. En esta fuga, descubre el gran huidor lo nacional y lo incorpora sin mayores regodeos a su obra, tomando por primera vez en la historia de la literatura uruguaya, imágenes y tipos diferenciados del medio montevideano. [2]

Inmediatamente después del fulgor de Herrera, aparece en el escenario poético una delicada poetisa uruguaya, María Eugenia Vaz Ferreira, [3] voz profunda y solitaria, es una de las escasas poetisas nuestras que no resbala en sensoriales composiciones. Al contrario, un cierto misticismo, una contención sabia orienta sus pasos en la poesía. Podríamos decir de ella, que es el antecedente más directo de nuestra Gabriela Mistral, pues sin poseer el lamento hondo de la chilena —lamento justificado frente a una naturaleza híspida y a una vida social violenta—, María Eugenia, como terminamos por llamarla todos a poco de leerla, construye sus mejores páginas en una especie de éxtasis superior que se debate entre las ataduras mortales. A veces Sor Juana Inés guía su mano para dirigirse —estamos en los albores del siglo XX—, a sus semejantes:

"Alma mía
que tornas al viejo lar
con la red seca y vacía
de las orillas del mar,
que en la plenitud del día
no te atreviste a arrojar."

(Fragmento de "Barcarolas de un escéptico").

Sorprende al lector ejercitado, la agilidad de las imágenes que refrescan la a veces austera emoción de la autora. Creemos que pocas veces se ha dado en América Latina tal caso de maestría intuitiva, de sensibilidad sobrecogida y expresada con tal talento. Además, una sociedad tal, que como el Montevideo de 1900, soportara una mujer con inteligencia artística que además la lucía ampliamente.

Su polo opuesto en cuanto a expresión, lo constituye otra mujer. Esta es Delmira Agustini. [4] Toda materia temblorosa, toda boca de amor que suspira y gime, Delmira constituye otro de los ángulos soportales del trío femenino que para la poesía continental ha dado el Uruguay.

En Delmira Agustini, se volcó la naturaleza más poderosa y fué expresada sin pudores hipócritas. Cantó al placer, al amor, pero al amor sin trabas de ninguna especie. Ella recibió la herencia modernista y sin innovar personalmente la escuela, incorporó a ella una potencia personal pocas veces dada por una mujer. Una sinceridad sólo consecuente con la poesía le permitió expresar sentimientos generalmente, aún en nuestros días, cuidadosamente relegados a la intimidad más profunda. Es difícil explicarse, salvo como un fenómeno de la naturaleza, la extraordinaria floración poética de Delmira. Entre muchas poetisas —ya las había por aquel tiempo—, se exhibe sola, se le advierte cantando en el medio del estupor de quienes no podían concebir ni al modernismo ni a una mujer modernista.

Para una mejor ordenación de estas notas, hemos dividido la historia de la poesía uruguaya en cuatro etapas. La primera abarca desde Bartolomé Hidalgo, o sea, la Independencia uruguaya hasta Delmira Agustini, que cierra el principio del siglo. Desde luego, muchos nombres de poetas existen en este ancho lapso, pero, en verdad quienes lo significan, son sólo los nombrados. Posiblemente algún nacionalista furibundo pueda reprocharme la exclusión en este capítulo del poeta patriótico Juan Zorrilla de San Martín. Que se me excuse esta omisión absolutamente intencional, pues, dentro de un juicio crítico que tome en cuenta fundamentalmente la poesía y no circunstancias adjetivas a ella, no tiene cabida el poeta mencionado. Sí, en cambio, los nombrados que representan efectivamente un aporte de la poesía uruguaya a la poesía de habla castellana.

¿De dondé nació en este pueblo pacífico y eglógico, ese volcán efervescente llamado Sabat Ercasty?[5] Llegó a la poesía uruguaya de golpe, como un tornado que vuelca todo a su paso. Es imposible leer en este país sin encontrar en alguna parte clavada la voz de este gran maestro de generaciones, cuya expresión ha tenido una honda repercusión en todo el continente. Posiblemente Carlos Sábat Ercasty sea el poeta uruguayo cuya obra se ha difundido más y es encontrada en muchos que ignoran a su maestro. Modesto y sencillo, Sabat mismo no imagina lo que ha penetrado en la lengua castellana. Acá no podemos buscar las raíces autóctonas, porque todas las raíces que han conformado la nacionalidad de este pueblo se encuentran en Europa. Así como sus escuelas y tendencias, los nombres paternos se afincan en las viejas tierras de España, Francia e Italia, generalmente. Porque para hablar de Sabat, hay que ir indudablemente a sus ancestros. De otro modo, no podemos comprender una floración tal, una expresión tan vigorosa y personal en un hombre del medio uruguayo. Sabat, es a veces, casi excesivo. Brotan de él las invocaciones, las imágenes, arrasa con los ya un poco viejos moldes del modernismo para edificar una poesía caprichosa que sigue sólo el ritmo personal impuesto por su autor. Ritmo que está únicamente sujeto por una condición: expresividad:

"los vientos resalados danzan, corren, asaltan..."
"Ah, el furor de la música, la salvaje potencia,
los anhelantes gritos, los acordes crispados
de las olas violentas de vientos y de sales..."
"El sol abre en las nubes grandes puertas azules..."
("Alegría del mar").

Sabat Ercasty ama las grandes extensiones, la despolarización del lenguaje y, a la vez, es el primer poeta del Uruguay donde en virtud de una castigada cultura y de un humanismo acendrado y sólido, aparecen matices filosóficos en su verso. Los anteriores sólo son instinto poético ejercitado en la medida que el tiempo, la época restringida de suyo lo permitía. Sabat, construye un universo personal. Luminoso universo, dadivoso y amplio para todas las especulaciones. Es un gran panteísta, que ama desaforadamente todo cuanto alumbra, se mueve, brilla. Y al fondo de la poética excepcional de este poeta extraordinario, una llama de inteligencia,

vigila ardientemente toda la forma, aparentemente descuidada que cuida celosamente el orden de su pensamiento. Lean este elogio a la naturaleza de las cosas:

"¡Presencia de la amada!
Su marcha bajo la luna es el origen de los violines y las arpas.
Su cuerpo es el sueño sensible,
su interior es la revelación antes de la revelación.
Su reposo es el silencio de las estrellas,
su movimiento es la marcha de la noche.
Su amor es la columna de la luz,
su aceptación es el entendimiento sobre la eternidad,
su éxtasis es la túnica del espíritu sobre el pensamiento divino".

(Fragmento VIII del "Cántico de la presencia".)

Quizá un exigente y minucioso descubridor de influencias estéticas podría hallar en las mejores páginas de los románticos ingleses y alemanes fuentes nutricias para el talento expresivo de Sabat. O el parentesco resultará simplemente por raíces afines, por búsquedas y ejercicios de los grandes textos de la vida. La verdad es que Sabat Ercasty, es un fenómeno poético pocas veces dado en América, sin necesidad de compararle con Walt Whitman, cosa que a menudo sucede al nombrar a Sabat. Poeta mayor, quizás el mayor de la historia literaria uruguaya, agrega a su talento expresivo los dones de una cultura vasta —incluso es lector de las culturas prehispánicas—, y de una sencillez también pocas veces vista entre escritores bastante pagados de sí mismos.

Sobradamente conocido en todos los países de habla castellana es el nombre de Juana de Ibarbourou.[6] La autora de tantos versos que aprendimos desde niños, es la tercera gran poetisa del Uruguay. Tercera en cronología, pues su expresión literaria no cede en un sólo punto a las voces de sus antecesoras, María Eugenia Vaz Ferreira y Delmira Agustini. Juana se caracteriza por un verso de gran frescura, por imágenes sabiamente distribuídas y de una fluidez que es un delicado susurro para el espíritu. Su popularidad es vastísima. Su señorío es proverbial. El verso fluye de ella, con una limpidez raras veces conseguida, sobre todo en la época en que muchos poetas buscaban la abstracción y los elementos metafísicos como una vuelta a la normalidad desquiciada por la primera guerra mundial. Juana de Ibarbourou, en medio de un universo caótico, supo

XUM

conservar el equilibrio de la sencillez. No se deja tentar por la facilidad de lo obscuro, terreno donde resbalan casi todos los poetas de su generación y entrega páginas antológicas para la literatura castellana.

Así como el Uruguay dió a Francia tres poetas, ésta dió al Uruguay, por lo menos, uno. Este es Carlos Rodríguez Pintos,[7] educado en la Sorbonne, hombre de formación humanística excepcional, discípulo ferviente de Valéry, el gran poeta de la burguesía francesa. De Francia, trajo a las riberas del río de la Plata, Rodríguez-Pintos, una visión formal decantada. El fondo de su pensamiento lírico es europeo. Pero, al contacto con la vida natural de este país, estrechando vínculos con su realidad social, aquel joven poeta que escribiera versos parnasianos, fríos por fuera y ardientes por dentro, se fué trocando en un melancólico y escéptico trovero que llega a la elegía más pura en su "Canto de amor" escrito en octavas reales en 1946. En Rodríguez-Pintos, prima la forma exquisita. O si no, cuando la exasperación le acomete, es capaz del ultraismo. Todo se agiliza bajo su pensamiento que busca la renovación interior, creyendo muy poco y amando mucho —1955—, es: "Memoria funeral del héroe" y "Tres sonetos a una lágrima".

Emilio Oribe[8] buscó las disciplinas del pensamiento para encarar su necesidad de belleza. De los secos estudios filosóficos, de los austeros textos hipocráticos, Oribe emergió envuelto en un aura estética, solitaria y ajena al tráfico literario. Ausente de los convencionales signos internacionales para designar las emociones humanas, transmuta en su alma secretos perfumes que él sólo regusta. Su poesía, más que expresión de belleza directa, deja la sensación de la profundidad del conocimiento. Unico en Uruguay dentro de su personalísima forma plantea Oribe los problemas del ser, con una honda melancolía que le viste de tristeza.

Julio J. Casal es otro poeta uruguayo de formación neta europea. Su verso es semejante al de Juan Ramón Jiménez. Fresco, alado, juega con las imágenes en una tesitura tierna, humanísima:

"Ni tú ni yo, ni el viento...
No sabemos nada.
Tú que lo esperas todo

yo, que no espero ya.
Y el viento que entra
en las casas y mira..."
("Poemas".)

*Los nuevos*

Con Casal se puede cerrar esta puerta de la literatura uruguaya que florece desde 1900 en adelante. El mundo ha variado de posiciones durante esta etapa. El Uruguay ha soportado guerras civiles, se ha cambiado el curso de la vida ganadera del país y nuevos elementos de cultura se aportan a su desarrollo. Los cambios económicos que transforman la estructura de las naciones, también transforman y renuevan sus moldes artísticos. Lo que era modernismo con Julio Herrera y Delmira Agustini, lo que era nueva tendencia filosófica en Sabat Ercasty y Emilio Oribe, es distinta visión del mundo en sus colegas de ahora. Abramos este nuevo capítulo de la poesía uruguaya, situando un nombre, muy respetado y conocido en los países de habla castellana. Se trata del pedagogo, novelista y poeta, Jesualdo. [9]

Si bien para situar justamente a Jesualdo, habría que ir hacia la novela, terreno donde indiscutiblemente no tiene competidor en su país —recordamos solamente *Vida de un maestro*—, no es posible desconocer el aporte hecho por este escritor a la poesía del país. Este se descompone en varios libros de poesía. Nos referiremos sólo al último, *Elegía autobiográfica*, para situarle en el terreno poético.

El acucioso crítico y ensayista Zum Felde, coloca a Jesualdo, como descendiente de Mallarmé y de Apollinaire. Pero del estudio de su expresión resulta que este autor, considerado superrealista por el crítico mencionado, incorpora elementos netamente realistas a su obra, fundamentando su actitud lírica en un convencimiento estrictamente racional sobre el ser humano. Jesualdo, que en sus primeras obras de poesía, se dejaba llevar por las aguas de una ciega melancolía adolescente, sale ahora, maduro y entero, con su voz varonil donde se juntan y conjugan muchas voces humanas. Cuando deja vagar alguna queja amarga en sus líneas, es para sobreponerse. Veamos cómo canta al amor:

XUM

"Este dulce exilio que en la vida existe
y que el amor le da tierra
¡oh, morada fugaz!,
tuvo en mi pena luz abierta y triste,
y en su paz, toda mi guerra.

Fugitivo enamorado en todo puerto
no creí más que en el amar
¡oh, morada falaz!
más justo en medio del hombre vivo y muerto
recién lo pude cantar."

(Fragmento v de "Tiempo de amar y tiempo de padecer en el amar, Elegía autobiográfica".)

Jesualdo representa y significa una tendencia en la poesía uruguaya actual. Tendencia que tiene pocos representantes en el país, debido a razones extraliterarias, fundamentalmente razones económicas, pues este hombre que escribe versos con tal punzante sentido de la realidad, ha avizorado más allá del horizonte limitado que circunda a la mayoría de los poetas rioplatenses más dedicados al cultivo de la forma que del fondo de los fenómenos. Su rica experiencia de maestro primario —es autor de varios textos pedagógicos de gran valía—, no sólo le ha vertido conocimiento científico sino y además como cosa muy importante, lo puso frente a frente con los más agudos problemas humanos indicándole normas de pensamiento donde la pasión se funde estrechamente con el conocimiento.

El simbolista Juan Cunha Dotti [10] emerge como un oscuro cantor de cosas humildes. Incorpora a la poesía uruguaya, cierta actitud desaprensiva por la forma y una melancolía romántica al fondo de su expresión.

De nuevo nos encontramos con una voz femenina. Sara de Ibáñez [11] aparece publicando un libro prologado por Neruda, en 1940. "Canto" descubre a una poetisa fina y delicada, cuya expresión se afinca en las raíces más fuertes del idioma. Al leerla se advierte cuán profundamente han cavado en su espíritu los clásicos castellanos y cómo el talento personal de Sara de Ibáñez, tamizó esta influencia modernizándoles y entregándoles a través de una versión agilísima a un público que desconocía la presencia de tan alta representante de la poesía. Cabe hacer mención de sus liras, ya re-

cogidas en antologías, por la depurada forma y el delicado pensamiento que las anima:

"Rosa, rosa escondida,
finísimo cometa de jardines
que en mi sangre aprehendida
cierran los querubines
con una lenta curva de violines.
Herida, herida vienes;
tu sangre por mis venas adelantas,
en mi voz te sostienes
y sobre aéreas plantas
amor secreto de la hoguera cantas."
(Fragmento de "Liras" I.)

Sara de Ibáñez tomó del modernismo todo lo que esta escuela podía darle a su venero clásico. Uno y otro, ganaron en la voz de esta admirable poetisa. Algunos críticos han determinado cierta tendencia marmórea, cierto regustamiento de la forma por la forma en su poesía. No estamos de acuerdo con ellos. Animada de un alto sentido poético, Sara de Ibáñez, ha remozado lo clásico, ni más ni menos que García Lorca, con el romance. Los tercetos de Sara de Ibáñez, demuestran una maestría que escasos poetas uruguayos han alcanzado. En este sentido, digno también de mencionarse es el "Canto a Montevideo" premiado en el certamen conmemorativo del primer centenario del Certamen Poético, celebrado en Montevideo el 25 de mayo de 1941. Entre cincuenta composiciones presentadas obtuvo el premio Sara de Ibáñez, con su depurado poema, compitiendo con las más altas figuras de la poética rioplatense.

De 1940 en adelante ya es posible determinar en la poesía uruguaya la presencia de nuevas tendencias. A consecuencia de la guerra civil española, sentida hondamente por este pueblo insobornablemente democrático y continuada en el espíritu nacional por la segunda guerra mundial, muchos valores se han trastrocado, muchos conceptos se han derrumbado. Las viejas escuelas filosóficas se declaran en quiebra ante la barbarie nacida de su descomposición. La economía colectiva y la particular, reciben también el choque material del cambio. Y nuevas formas se presentan reflejadas en

XUM

los poetas más jóvenes que nacen a la vida presenciando este derrumbamiento sin paralelos en la historia de la humanidad.

Muy jóvenes todos, no podemos opinar sobre la madurez de su obra. Esta, se presenta en dos grupos, dos tendencias, bien definidas, bien determinadas por la firmeza del acento de todos. Incuestionablemente, pese a ser semidesconocidos todos ellos, cada uno tiene su talento personal y aporta a la literatura rioplatense voces propias. El resto, lo determinará el tiempo. Uno de los más popularizados es Denis Molina.[12] Es también quien más singularmente se coloca en un extremo de la corriente existencialista.

Junto a él, podríamos situar a la poetisa Idea Vilariño,[13] cuyo amargo y profundo acento conmueve dolorosamente. Esta poetisa ha publicado ya cuatro volúmenes de poesía. Es personal y talentosa. Podríamos reprocharle su excesivo pesimismo que no condice en absoluto con la realidad de la vida rioplatense. Suponemos que en ella actúan fuerzas inconscientes, légamos de romanticismo a pesar de lo moderno de sus poemas.

Carlos Brandy[14] evoluciona rápidamente de un anegado existencialismo hacia una poesía realista y madura. Su tónica compuesta en un principio por voces oscurecidas de angustia, ha ido cediendo el paso en libros posteriores hacia un ámbito más humano y ancho. Saúl Pérez[15] constituyó una sorpresa, publicando en 1950, a los 18 años de edad, su obra *Homo ciudad*, extenso poema a la urbe, prologado por Jesualdo, donde su autor con un penetrante talento recoge todo el interior y exterior de una capital, moviendo por dentro de este escenario al hombre, como un desesperanzado animal de costumbres.

Y finalizamos esta rápida síntesis de la poesía uruguaya, con el nombre del poeta joven más realista y conseguido de todos. Se trata de Ariel Badano,[16] autor de *Cantos generales* en 1947 y *Voces del hombre* en 1949. Como hemos afirmado en más de una oportunidad, Badano es uno de los poetas mejor dotados de la juventud del Uruguay actual. Realista, del mejor cuño, ha incorporado a su poesía con gran talento expresivo la tónica de grandes maestros americanos, como Neruda y Vallejo.

Es difícil y además, anticientífico, predecir destinos poéticos. Sin embargo, estamos ciertos que los poetas jóvenes nombrados ya

están incorporados a la gran poesía uruguaya actual. Su obra pese a ser escasa, refleja con exactitud, dotes generosas.

Quisiéramos haber situado críticamente la producción poética uruguaya, en relación con la obra de otros pueblos latinoamericanos. Para esto, era preciso apartarse un tanto de la poesía misma e investigar en otros campos como el económico, que tanta importancia posee en el desarrollo artístico de las naciones. Esta investigación habría supuesto un ensayo de voluminosa factura. Además, en este instante de nuestro continente, todas las bases económicas de los pueblos que le componen, vacilan y se resquebrajan bajo el impacto de una política internacional zigzagueante. Nunca como ahora, asistimos a tanta crisis de valores consagrados y a tanta elevación —esperemos momentánea—, de falsos valores que aprovechan en forma oportunista y demagógica el proceso ascensional de los pueblos latinoamericanos. De todo el caos en que se debaten nuestras pequeñas naciones, surgirán indudablemente grandes poetas, poetas épicos y realistas, pues ésta es la tendencia central de países explotados por potencias mayores. El Uruguay, particularmente viaja atrasado con relación al desarrollo social de otros pueblos latinoamericanos. Su gran standard de vida, sus condiciones económicas de mayor solvencia internacional, por poseer una producción sólida y un mercado seguro, han permitido que los escritores uruguayos, a diferencia de la mayor parte de los escritores de Latinoamérica, regresen siempre a las pequeñas formas individuales, cerrando las puertas de su obra a los grandes movimientos humanos.

Por todas estas razones consideramos aventurado entrar a comparaciones que podrían ser refutadas a poco andar el tiempo. Pero indudablemente, estas breves notas, no estarían completas si no hiciéramos mención de este problema de fondo de la literatura uruguaya. Su poesía se encuentra evidentemente en crisis. Obedece esta estagnación a circunstancias sociales. No advertimos, después de Sabat Ercasty, al gran poeta uruguayo, cuyo peso sea notorio dentro de la poesía castellana. Prima un tono menor, una búsqueda incesante dentro de los más viejos moldes del idioma. En su vasto panorama de revistas de índole literaria, es posible leer frecuentemente sonetos escritos por poetas o poetisas jóvenes con una ciega determinación hacia los pequeños problemas personales.

XUM

Existe además una supervivencia de poesía gauchesca, escrita por poetas cultos, lo que constituye un doble error, pues lo respetable de la poesía popular es precisamente el estar hecha por quienes pertenecen integralmente a los fenómenos de la naturaleza y les describen o les viven en responsabilidad. Esta poesía gauchesca, pseudo popular, ha tenido y tiene cultores que la continúan prodigando como una débil muestra folklórica, en un país donde las sucesivas capas de emigrantes borran rápidamente las huellas de los antepasados.

Y así, podemos cerrar estas notas, someras, donde indudablemente se han omitido nombres en homenaje a la brevedad. Ninguno importante para la poesía. Los grandes cultores de la poesía en este país, están presentes. Y además, aquellos cuyos nombres son la esperanza de la poesía del futuro. Aquellos, cuya juventud cronológica y de expresión, permite abrigar esperanzas de una gran poesía del futuro.

JULIO MONCADA

## NOTAS

1 Julio Herrera y Reissig. Obras: *Aguas del Aqueronte, Pascuas del tiempo* (poemas), 1900. *Los maitines de la noche, Las manzanas de Amarylis*, 1902. *La Vida* (conferencias), 1903. *Los éxtasis de la montaña*, 1904. *El alma del poeta* (epistolario), 1905-1909. *Poemas violetas, Sonetos vascos, Opalos*, 1906. *Atomos, El renacimiento de España* (prosa), 1907. *La sombra* (teatro), *Ensayos sociológicos*, 1909. Además, edición de obras completas que incluye *Los éxtasis de la montaña, Las pascuas del tiempo*, etc., etc.

2 Soneto recogido por Torres-Ríoseco en *La gran Literatura Iberoamericana*, pp. 138.

3 María Eugenia Vaz Ferreira. Obras: Póstuma: *La isla de los cánticos*, 1925.

4 Delmira Agustini. Obras: *El libro blanco*, 1907. *Cantos de la montaña*, 1910. *Los cálices vacíos*, 1913. Obras completas publicadas por el Ministerio de Educación del Uruguay, en 1939.

5 Carlos Sabat Ercasty. Obras: *Pantheos*, 1917. *V. Basso Maglio* (ensayo crítico), 1920. *Poemas del hombre*, 1921. *Eglogas y poemas marinos*, 1922. *Poemas del hombre*, 1922. *Vidas*, 1923. *El vuelo de la noche*, 1925.

*Los juegos de la fuente, Los adioses*, 1929. *Poemas del hombre, Julio Herrera y Reissig* (ensayo crítico), 1930. *Lírida*, 1933. *El demonio de don Juan* (poema dramático), 1935. *Poemas del hombre*, 1937. *Máximo Gorky* (ensayo crítico), *Himno a Rodó* y *Oda a Rubén Darío*, 1938. Geografía: *En el río Cebollatí*, 1939. *Oda a Luis Gil Salguera*. Verbo de América: *Discurso a los jóvenes, Cántico desde mi muerte*, 1940. *Artemisa*, 1941. *Romance de la soledad*, 1944. *Himno universal a Roosevelt*, 1945. *Himno a Artigas*, 1946. *Las sombras diáfanas, Poemas del hombre, Oda a Eduardo Fabini*, 1947. *Retratos del fuego: Castro Alves, Poemas del hombre*, 1948.

6 Juana de Ibarbourou. Obras: *Las lenguas de diamante*, 1919. *El cántaro fresco*, 1920. *Raíz salvaje*, 1922. *La rosa de los vientos*, 1930. *Estampas de la Biblia, Loores a la Virgen*, 1934. Ha publicado, además, breves relatos en prosa.

7 Carlos Rodríguez-Pintos. Obras: *Distancias y un poema en el océano, Columbarium, Dos oraciones a la Virgen* (en colaboración con Rafael Alberti; *Dos poemas* (en colaboración con Manuel Altolaguirre); *Suicidio, Canto al cielo de América*, 1942. *Canto de amor*, 1946. Además hay una antología de su obra editada por la empresa Zig-Zag de Chile en 1942.

8 Emilio Oribe. Obras: *Las letanías extrañas, El nardo del ánfora, El castillo interior, El nunca usado mar, La colina del pájaro rojo, La transfiguración del cuerpo, Avión de sueños, Los altos mitos, El rosal y la esfera, La serpiente y el tiempo, El canto del cuadrante, La salamandra*. Obras en prosa: *Poética y plástica* y *Teoría del nous*. Su obra se encuentra repartida entre 1912 y los días que corren.

9 Jesualdo. (Nombre literario de Jesualdo Sosa.) Obras: *Nave de alba pura*, 1927. *El hermano Polichinela*, 1929. *Siembra de pájaros* (doce canciones musicadas por el maestro J. Tomás Mújica), *Vida de un maestro* (novela), 1935, (primera edición, habiendo alcanzado seis en la actualidad). *180 Poemas de los niños, de Jesualdo* (antología infantil), 1938. *Artigas* (biografía novelada), 1940. *Sinfonía de la danzarina*, 1942. *Los fundamentos de la nueva pedagogía*, 1943. *Problemas de la educación*, 1943. *José Artigas* (biografía novelada del héroe, para uso de los niños), 1944. *La literatura infantil*, 1943. *500 Poemas de los niños, de Jesualdo*, 1945. *17 educadores de América*, 1945. *La enseñanza en el Uruguay*, 1947. *La expresión creadora del niño*, 1950. *Elegía autobiográfica*, 1949. *Don Juan, de Byron*, 1955.

10 Juan Cunha Dotti. Obras: *El pájaro que vino de la noche*, 1929. *Guardián oscuro* y *Tres cuadernos de poesía*, 1937. *Cuaderno de nubes*, 1945. *Seis sonetos humanos*, 1948. *En pie de arpa*, 1950. *Sueño y retorno de un campesino*, 1951. *Variación de Rosanía*, 1952. *Cancionero de pena y luna*, 1953. *Triple tentativa*, 1954.

XUM

11 Sara de Ibáñez. Obras: *Canto*, 1940. *Canto a Montevideo*, 1941. *Hora ciega*, 1949.

12 Denis Molina. Obras: Fundamentalmente teatro.

13 Idea Vilariño. Obras: *La suplicante*, 1945. *Cielo, cielo*, 1947. *Paraíso perdido*, 1949.

14 Carlos Brandy. Obras: *Rey humo*, 1948. *La espada desenvainada*, 1950.

15 Saúl Pérez. Obras: *Homo ciudad*, 1950.

16 Ariel Badano. Obras: *Cantos generales*, 1947. *Voces del hombre*, 1949.

# *Helios*, voz de un renacimiento hispánico

El comienzo del siglo xx fué para España e Hispanoamérica algo más que un punto cronológico en el desarrollo de su historia literaria. Después del agotamiento de las últimas décadas del siglo xix, se sentía ya una nueva fuerza vital que comenzaba a transformar el espíritu de las letras hispánicas. Si bien el fenómeno se había anunciado algunos años antes de que el siglo xix llegara a su fin —y en Hispanoamérica antes que en España—, eso no fué sino augurio de la renovación que en los primeros años del siglo xx hubo de alcanzar vigor y plenitud. El espíritu nuevo era como un viento fresco que comenzara a soplar, avivando las cenizas de la inspiración muerta, sacándoles primero débil luz rojiza, luego llamitas fluctuantes, y por fin flechas de lumbre pura disparadas hacia lo infinito.

Para España fué una época literaria como ninguna que se había conocido después del Siglo de Oro; para Hispanoamérica fué la madurez literaria por primera vez alcanzada, y significó para ambas un estrechamiento de lazos culturales, no rotos, pero sí, aflojados, desde las guerras de independencia. Si Rubén Darío y otros americanos se nutrían mucho de los clásicos españoles, la nueva generación de escritores españoles leía con entusiasmo las obras del propio Darío, las de Silva, de Rodó y otros. Un poeta nicaragüense contaba entre su séquito los jóvenes más talentosos de una España resurgente.

La historia más viva y más fiel que se pudiera encontrar de este período es la que está escrita en las páginas de una de sus revistas literarias: *Helios*. Muy pocos deben de ser los ejemplares

XUM

de esta revista que se han conservado. La vida de *Helios* fué corta; pasó por su tiempo como un meteoro, breve pero deslumbrante. El primer número se publicó en abril de 1903; el último, en febrero de 1904. Once números, nada más, pero son éstos como un inventario de los valores literarios más altos del mundo hispánico de esos días. En ellos se revive uno de los momentos más emocionantes de la historia literaria de los países de habla española.

La fundación de *Helios* la cuenta uno de sus mismos fundadores, Juan Ramón Jiménez, en una carta a Rubén Darío. La carta, escrita en 1902, dice en parte lo siguiente:

> Querido maestro: Cinco amigos míos, y yo vamos a hacer una revista literaria seria y fina: algo como el *Mercure de France*: un tomo mensual de 150 páginas, muy bien editado. Nosotros mismos costeamos la revista; así, puedo decir a usted que vivirá mucho tiempo; es cosa madura y muy bien calculada. Nada de lucro; vamos a hacer una revista de ensueño; trabajaremos por el gran placer de trabajar. En fin, basta esta afirmación: es una cosa seria.
>
> Yo agradecería infinitamente que nos enviara algo de lo que haga o tenga hecho: versos, prosa. Y, además, que nos concediera usted permiso para copiar algunas cartas o fragmentos de las cartas que usted escribe para *La Nación*.[1]

Darío, estando ya en París, no pudo participar directamente en la redacción de *Helios* pero manifestó vivo interés en la revista, con su palabra escrita estimuló al grupo de jóvenes fundadores, y mandó poemas suyos que contribuyeron mucho al prestigio del nuevo órgano cultural. La publicación de *Helios* fué motivo de una correspondencia copiosa entre Juan Ramón Jiménez y Darío.

En otra carta a Darío, Juan Ramón habla de ciertos detalles económicos y manifiesta su deseo de pagar a buen precio la colaboración de Darío, teniendo en cuenta, sin duda, la perenne necesidad pecuniaria de su amigo. Benavente y Valle-Inclán, más prósperos, o menos despilfarradores, quizás, habían prometido colaboración gratuita. En esta carta, Juan Ramón habla también de sus colaboradores nombrando a tres de ellos: Agustín Querol, Martínez Sierra y Ramón Pérez de Ayala.

Los otros dos miembros del grupo fundador eran Pedro González Blanco, hermano de Andrés y de Edmundo González Blanco,

y Carlos Navarro Lamarca. Todos eran españoles menos Carlos Navarro Lamarca, el único hispanoamericano de la dirección. Era éste un argentino acomodado que residía entonces en Madrid. Conocedor de la literatura de Inglaterra y de los Estados Unidos, a él le tocaba comentar obras escritas en inglés y traducir algunas de ellas. Fué traductor de Shakespeare.

Se vencieron todos los obstáculos administrativos y económicos y el primer número de *Helios* apareció, en abril de 1903. Bajo el título, en mayúsculas, se nombraban los asuntos comprendidos en el ámbito cultural de la revista: novela, poesía, teatro, música, pintura, escultura filosofía, historia, sociología, crítica, bibliografía, letras extranjeras. Pero lo más interesante es el sumario del contenido, pues en él figuran algunos de los nombres más ilustres de la literatura española del siglo XX. Lo transcribimos aquí:

GENESIS

| | |
|---|---|
| Ramón Pérez de Ayala ..... | *La aldea lejana.* Con motivo de "La aldea perdida". |
| Juan R. Jiménez ..... | *Arias tristes.* Poesías. |
| Jacinto Benavente ..... | *La noche del sábado.* Novela escénica. (Cuadro quinto.) |
| G. Martínez Sierra ..... | *Peregrino.* Poema en prosa. |
| Emilio Sala ..... | *Orígenes del color.* |
| Pedro González-Blanco ..... | *¡Margaritas Ad... !* Novela corta. |
| Carlos Navarro Lamarca ..... | *De Quincey. El vuelo de los sueños.* |
| Santiago Rusiñol ..... | *Hojas de la vida.* |
| Mauricio López-Roberts ..... | *El porvenir de Paco Tudela.* (Capítulo I.) |
| Jorge Rodembach ..... | *Campanas de domingo.* Poesías. |
| Mauricio Maeterlinck ..... | *Lo porvenir.* |

En la parte denominada "Crónica" hay una variedad de asuntos, la mayor parte de ellos brevemente comentados: opinión editorial, reseñas, notas sobre libros, tanto extranjeros como nacionales; una sección titulada "Fémina" de interés especial para mujeres, escrita por Margarita María de Monterrey, conocida después por sus traducciones de obras inglesas de carácter médico-sociológico. También se ve en la cubierta la advertencia siguiente: "Todos los trabajos que se publiquen en esta Revista escritos en lengua castellana, serán inéditos." En *Helios* se publicaron por primera vez obras

XUM

que hoy en día se consideran como clásicas de la literatura hispánica. A los nombres de los escritores españoles ya mencionados, habría que agregar los de Unamuno, Azorín, Juan Valera, Antonio Machado, Manuel Machado, Serafín y Joaquín Alvarez Quintero, Salvador Rueda, para nombrar sólo algunos de los que más se leen en la actualidad. [2]

Juan Valera ya no era el árbitro literario de su tiempo, como lo había sido algunos años antes cuando publicó su famoso comentario sobre *Azul*. Entre los españoles que escribían para *Helios*, Unamuno era, sin duda, el de más prestigio. Era mayor que los jóvenes que constituían el grupo fundador; su obra abarcaba varios géneros literarios; su pensamiento, mejor que ningún otro, representaba la ideología de la España renaciente; su recia personalidad ejercía una influencia honda en todos los que le rodeaban. En un artículo titulado "Vida y arte", publicado en el número de *Helios* para agosto de 1903, Unamuno se dirige a Antonio Machado, pero su mensaje valía para toda la generación de jóvenes españoles que entonces escribían. En la literatura no toleraba lo que no tuviera su raíz y origen en la vida. Exigía que los libros hablaran como los hombres y no los hombres como los libros. En su artículo embiste contra los poetas franceses que tanto se leían e imitaban en aquella época, pero que a él le parecían amanerados y ridículos:

> ... prefiero todo estampido bravío y fresco que nos pone a descubierto las entrañas de la vida, que no todas esas gaitas que acaban en los sonetos de Heredia o en las atrocidades de Baudelaire... no se debe tolerar que los anémicos traten de imponernos su estética, ni quieran hacer pasar por perfecciones sus soñolientas melopeas, sujetos que tengan amasado el cuerpo con pus y el alma con envidia. [3]

Derribado ya y roto el ídolo del decadentismo francés, Unamuno le aconseja a Antonio Machado que profundice en la vida y la naturaleza españolas para encontrar su expresión:

> Recorra, pues, la virgen selva española, y rasgue su costra y busque debajo de la sobrehaz calicostrada el agua que allí corre, agua de manantial soterraño. Huya, sobre todo, del "arte de arte", del arte de los artistas, hecho por ellos para ellos solos. [4]

La prueba de que Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, y otros jóvenes del grupo *Helios* no desoyeron el consejo de Unamuno está en la orientación que después tomó la poesía española.[5] Pasado el momento del modernismo superficial, la poesía española llegó a ser la expresión de lo hondo español y lo hondo universal. En esta transformación la influencia de *Helios*, sin duda, fué benéfica.

Aunque *Helios* era, propiamente dicho, una revista española, la participación hispanoamericana en su vida era activa e importante. Desde París, Darío siguió su desarrollo con gran interés. Poco después de que apareció el primer número, Darío le escribió a Juan Ramón Jiménez manifestándole su entusiasmo por la nueva revista y prometiéndole contribuciones propias. La carta, fechada el 12 de abril de 1903, dice en parte lo siguiente:

> Mi querido poeta, Helios está preciosa y su artículo es noble, valiente, ¡se necesita valentía, allí... ! —y admirablemente escrito—. Me afirma en mi creencia: todo poeta escribe bella prosa.
>
> Dígame si alcanza —o hasta cuando alcanza— para el número próximo, algo, versos que le voy a mandar. O para el otro. Le enviaré lo primero de mi próximo volumen de versos.[6]

El entusiasmo de Darío no decreció, como lo demuestran cartas subsiguientes que escribió a Juan Ramón Jiménez. En una, de fecha 24 de julio de 1903, comunica su intención de enviarle versos nuevos que formarán parte de su próximo libro *Cantos de vida y de esperanza*. De *Helios* dice lo siguiente: "De U. veo en *Helios* cosas deliciosas. *Helios* es lo más brillante que hoy tiene la prensa española. Todos los redactores, cosa rara, valen."[7]

En una carta del 20 de octubre de 1903 tiene otro elogio para los redactores: "*Helios* cada día mejor. Todos allí *piensan*, y eso es mucho"... En otra carta, del 20 de noviembre del mismo año, comenta que "*Helios* está lleno de distinción mental" y expresa la esperanza de que perdure su carácter elevado y serio.

Darío no se limitó a estimular con sus cartas al brillante grupo de escritores que dirigían esta alta empresa cultural sino que cumplió su promesa de mandar obras propias. En el número de *Helios* para febrero de 1904 se publicó por primera vez el famoso poema "A Roosevelt". Esta obra mejor, quizás, que ninguna otra

XUM

publicada en *Helios* expresaba el sentimiento de solidaridad hispánica que en aquella época unía a todos los países de habla española. España e Hispanoamérica se sentían amenazados por un peligro común, y esta conciencia de la unidad de su destino histórico, muy acentuada desde el 1898, servía para afirmar los vínculos culturales que ya existían. *Helios* era una revista de carácter universal, lo cual se manifestaba en su vivo interés por la literatura, el arte y el pensamiento de todos los países y regiones del mundo, pero también era un puente, cultural y sentimental, que unía a Hispanoamérica con España.

Otro de los más conocidos de los poemas de Darío, que también apareció por primera vez en *Helios*, fué "Un soneto a Cervantes". Este poema, igual que "A Roosevelt", es la expresión de un hispanismo hondo y sincero que no se deja ver en sus obras de épocas anteriores.

Dos de los libros en prosa de Darío fueron publicados en la época de *Helios* y están comentados en la revista. El primer número (abril de 1903) trae un artículo escrito por Juan Ramón Jiménez sobre *Peregrinaciones*, libro de ensayos e impresiones de viajes, que Darío publicó en París en 1901. En el número para enero de 1904, Martínez Sierra dedica un ensayo a *La caravana pasa*, libro formado por artículos que escribió Darío para *La Nación* de Buenos Aires, y que se imprimió, también en París, en 1903. Testimonio son estos ensayos críticos del gran prestigio que Darío había conquistado en España aún antes de que se publicara su libro de más puros antecedentes hispánicos, *Cantos de vida y de esperanza*. "Es indiscutible que Rubén Darío es el poeta más grande de los que actualmente escriben en castellano", comentó Juan Ramón Jiménez, emitiendo un juicio que se podría tomar como representativo de la opinión de su generación literaria.

No eran Darío y Carlos Navarro Lamarca los únicos hispanoamericanos que participaban en la vida de *Helios*. En el número para agosto de 1903 hay poesías de Manuel Ugarte, y crítica escrita por Carlos Arturo Torres. El de noviembre del mismo año tiene una sección titulada "Letras de América", dedicada enteramente a la publicación del artículo "Más allá" por el escritor venezolano José Gil Fortoul. En el número siguiente el colombiano Antonio José Restrepo escribe el artículo que constituye la sección

"Letras de América". El título de su obra es "Fuego graneado". Artículos como éstos, sin duda contribuyeron a que los lectores españoles de *Helios* comenzaran a interesarse por autores hispanoamericanos y a que llegaran a conocerlos.

Manuel Ugarte, quien había iniciado su colaboración con un grupo de poemas, publicó en el número de febrero de 1904 una obra en prosa titulada "Silueta de un crítico". Blanco-Fombona, conocido ya, tanto por su talento como por su carácter violento,[7] escribió un artículo que Rubén Darío se encargó de enviar a los redactores de *Helios*, y que apareció en el número de septiembre de 1903. Se titulaba "Las modernas danzas viejas" y elogiaba el arte de la bailarina Isidora Duncan, quien, a pesar de su nacionalidad norteamericana, había despertado la admiración del impulsivo venezolano.

Amado Nervo, atareado en aquella época con la redacción de otra revista de distinción cultural, *La Revista Moderna de México*, no escribió para *Helios* pero ya era conocido y admirado en España. Con motivo de la publicación de su libro *El éxodo y las flores del camino*, Juan Ramón Jiménez le dedicó un artículo en el número de *Helios* para octubre de 1903, en el cual alaba tanto la maestría técnica de Nervo como su fina sensibilidad poética.

*Helios* deja en el lector la impresión de un mundo hispánico que, como le había instado Unamuno, estaba descubriendo a su propia alma. Lejos, sin embargo, de cultivar un nacionalismo estrecho y conservador, abría las puertas para que los países de habla española pudieran recibir las corrientes intelectuales y artísticas más benéficas que venían desde afuera. Se publicaron artículos y notas sobre literatura inglesa, francesa, alemana, norteamericana, escandinava, rusa, neo-turca, albanesa. Se comentaba a Emerson, Schopenhauer, Nietzsche, Spencer, Wundt, la pintura en la Exposición Universal de París del año 1900, la música de Ricardo Strauss. Se extraía de otras culturas lo que pudiera enriquecer la propia, se acogía lo nuevo pero sin cortar las raíces que unían el presente al pasado. Hay en *Helios* páginas dedicadas a Góngora, a El Greco, a Larra y a Ganivet, en quienes la generación de *Helios* encontraba tantos antecedentes artísticos, espirituales e ideológicos.

La vida de una revista cultural suele ser efímera, y a *Helios* le sucedió lo mismo que a muchas otras valiosas revistas de breve existencia. Pero si murió, en el sentido de dejar de publicarse, no

murió su influencia. Dió, en un momento muy decisivo, un gran impulso a una generación que aspiraba a llegar a las cumbres del mundo del arte y del espíritu. Es imposible calcular el alcance del estímulo y la orientación que dió, a los jóvenes de su época, pero como música que se pierde en el espacio, dejó, después de su muerte, sus finas vibraciones en la atmósfera espiritual de su siglo, vibraciones que todavía se pueden percibir.

DONALD F. FOGELQUIST,
*University of California,*
*Los Angeles, California.*

## NOTAS

1 Véase Alberto Ghiraldo, *El archivo de Rubén Darío*. Buenos Aires, Losada, 1945, pp. 14-15.

2 Aunque Galdós, Blasco Ibáñez y Pío Baroja no figuran entre sus colaboradores, *Helios* publicó estudios de sus obras: un artículo escrito por Martínez Sierra sobre Galdós (julio de 1903); reseñas sobre *La Catedral* y *Cañas y barro* de Blasco Ibáñez, y sobre *El mayorazgo de Labraz* de Pío Baroja.

3 *Helios*, agosto de 1903, p. 48.

4 *Ibid.*, p. 50.

5 Antonio Machado daba ya claras muestras de su profundo talento poético. En *Helios* se publicaron algunos de sus poemas más hermosos. Para dar sólo algunos ejemplos citamos los versos iniciales de tres de éstos:

Llamó a mi corazón un claro día
con un perfume de jazmín, el viento...
La tarde está muriendo
como un hogar humilde que se apaga...
Desde el umbral del sueño me llamaron...
Era la buena voz, la voz querida.
—Dime: ¿vendrás conmigo a ver el alma?...

De Juan Ramón Jiménez se publicaron muchos poemas que después hubieron de aparecer en su tomo *Arias tristes*, libro cuyo delicado lirismo tanto agradó a Rubén Darío. Los versos siguientes bastarán para dar una idea del encanto que Darío encontró en los poemas de esta colección.

Las noches de luna tienen
una lumbre de azucena
que inunda de paz el alma
y de ensueño la tristeza.
. . . . . .
y la música de esquilas
y la estrella solitaria
y el humo que sube, todo
tiembla al compás de la flauta.

6 Esta cita, así como las que siguen inmediatamente, son de cartas inéditas de Rubén Darío que forman parte del archivo personal de Juan Ramón Jiménez.

7 En la carta a Juan Ramón Jiménez que Darío mandó con el artículo de Blanco-Fombona, califica a éste de "aristocrático, brillante y fino poeta... y crítico un poquito apasionado y violento."

XUM

# P. H. Hernández, poeta del dolor

PREAMBULO

El pueblo puertorriqueño peca de olvidadizo; pero, gracias a la tenacidad de una minoría selecta de intelectuales, los nombres de Hostos, Degetau, Baldorioty, Betances, José de Diego y Gautier Benítez, entre otros, están presentes en la conciencia de la juventud estudiosa del país.

En el 1936 un prupo de jóvenes universitarios hizo realidad sus inquietudes con un cálido homenaje a la memoria de P. H. Hernández. "Hemos tropezado con desengaños y duchas de agua helada...", dice la directiva a cargo del acto. Sin embargo, la plena convicción de espíritu de aquéllos que se habían propuesto "prender fervor por el poeta" logró dar a conocer al lírico de Hatillo, que es motivo de nuestra atención en este trabajo.

EL HOMBRE

*Su vida*

El 22 de mayo de 1892 nace José Polonio Hernández y Hernández en Hatillo, pueblecito al norte de Puerto Rico. La más cruel indigencia le rodea desde sus primeros años. Sus padres, de humilde origen, nada pueden ofrecerle sino un destartalado bohío en que se ha entronizado la miseria. Allí crece el poeta en ciernes, flaco, pálido, enfermizo.

En el 1899, o sea, a principios de la soberanía americana en el país, comienza José Polonio sus estudios en las escuelas elementales que el nuevo régimen establece. Tal parece que la naturaleza,

XUM

que hasta ahora todo se lo ha negado, se propone recompensarlo por sus sufrimientos dotándolo de una clara inteligencia.

Pepito, como cariñosamente lo llaman sus compañeros, es el estudiante más aprovechado del grupo; el más popular también. Lo comprueba la protección que le brindan sus condiscípulos que se disputan el privilegio de llevarlo a su casa a vivir. Gracias a sus amigos Lorán, Antonio David y José Delgado consigue él hospedaje gratis durante el transcurso de su instrucción primaria.

Su espíritu religioso, que vemos manifestarse más tarde en su obra poética, empieza a echar raíces en esos días. Pepito asiste al servicio de la iglesia metodista, lee la Biblia, reflexiona, consulta obras de autores místicos. Más tarde se absorbe en la lectura de tratados filosóficos, teosóficos.

Estudia música bajo la dirección de don Tomás Milián. La influencia que el maestro ejerce sobre él es decisiva. Don Tomás no solamente es un técnico en materia musical sino también un hombre profundamente moral y humanitario. "Hombre de rectos principios, de vida limpia y conciencia sana", dice Angel Melgar.[1] A pesar de ser un ferviente católico no impide que su protegido asista a la iglesia metodista.

Pepito sorprende al maestro con su progreso en el bombardino. En breve lapso de tiempo domina las dificultades y adquiere habilidad instrumental. Cuando se gradúa de octavo grado ya lo toca admirablemente.

La segunda etapa de su educación es un período de sacrificios consumados a base de voluntad y carácter. Pepito se traslada a San Juan e ingresa en la Escuela Superior Central. Para poder costear sus gastos personales y a la vez enviar a sus padres alguna ayuda toca el bombardino en bailes que se extienden a veces hasta las siete de la mañana. Al salir se lava la cara a la ligera y sin haber desayunado, se apresura hacia la escuela para no llegar tarde a su primera clase. Esto se repite muchas veces. Gracias a la generosidad de los Milián no tiene que preocuparse por el hospedaje. A pesar de las dificultades con que tropieza, Pepito completa sus estudios en tres años y obtiene su diploma con altos honores.

Don Francisco Milián, hermano de don Tomás, le consigue una beca del Departamento de Instrucción. Recibe mensualmente doce dólares, seis de los cuales envía a su casa.

En una de sus visitas a Hatillo conoce a Carmen Sánchez, linda hija de don Felipe Sánchez Goytia. "Pobre en recursos materiales", dice muy bien Angel Melgar, "no tiene la acogida favorable de don Felipe; rico en recursos espirituales, despierta simpatías en el alma de Carmen y se inicia su primero y único amor." [2]

Los ojos de Carmen son fuente de inspiración para su primer poema. Su amor contrariado lo lleva a refugiarse en la composición musical. En todo se refleja el alma lírica del poeta.

Regresa a San Juan a proseguir sus estudios. Lleva los ojos de Carmen prendidos al corazón. Comienza de nuevo la lucha por el ideal. La beca apenas cubre sus gastos personales. Decide pues ingresar en una orquesta de la que se valían las compañías dramáticas extranjeras de paso por San Juan. Estudia con tesón para poder presentarse ante la Junta Examinadora de Estudios Libres que ha de conferirle el título de farmacéutico. Aún le sobra tiempo para dedicarlo a sus lecturas literarias.

Su deseo de saber es verdadero. Ya domina el inglés, el francés, el latín. Aun sabe algo de griego. Desea hacerse médico cirujano y su primer paso es adquirir licencia de cirujano menor.

Como si todo este fardo de trabajos y preocupaciones no fuera suficiente para absorber su vida, Hernández suele asistir de noche a una tertulia literaria en que figuran escritores distinguidos como Luis Llorens Torres, Evaristo Rivera Chevremont, Ferdinand R. Cestero y Nicolás Blanco. Cayetano Coll y Toste se interesa en el joven y trata de orientarlo. Son estos los primeros contactos que tiene él con el mundo literario. Ya en la residencia de don Tomás Milián se ha familiarizado con Felipe Dessus, Carrión Maduro y otros.

En 1912 obtiene su licencia de farmacéutico y acepta un puesto en Corozal. Los padres de Carmen trataron de alejarla de Hatillo pero ella regresa al pueblo después de una estadía en Ponce. Hernández decide establecer una farmacia en su propio pueblo. Las autoridades de Hatillo lo nombran director escolar de música, con un sueldo de cuarenta dólares mensuales. La tenaz oposición del padre de Carmen se debilita. Finalmente da su consentimiento. Los jóvenes contraen matrimonio y fijan su residencia, dos años después, en Río Grande. Allí Hernández es cirujano menor y regente

XUM

de la farmacia municipal. Además administra una farmacia que ha arrendado en el pueblo.

Todos le conocen por el cariñoso apodo de "Pepe". Para los pobres, Hernández es a manera de un ángel protector que siembra el bien a manos llenas. Se olvida de sí mismo en su empeño de aliviar las miserias ajenas. En el 1918 una plaga de influenza ataca la isla. Hernández substituye al doctor Boneta, que está enfermo. "Deja su casa a las seis de la mañana", dice Angel Melgar, "y si regresa ha de ser a las doce de la noche."

Hernández hace milagros con el tiempo. Su actividad profesional no absorbe toda su vida. Lee mucho, cultiva la poesía y la música y se mantiene en contacto con sus buenos amigos Fernando Torregrosa, José A. Balseiro, Carlos N. Carreras y el padre Rivera.

Su gran ambición de estudiar medicina en los Estados Unidos se malogra, pero él vive feliz rodeado de su mujer y de sus hijos, entregado a sus amados libros.

Un organismo tan débil como el suyo tiene que resentirse ante tan incesante agitación de vida. Cuando comienza a sentirse enfermo se presenta en el Hospital Municipal de Santurce y allí diagnostican su causa de los pulmones. Su esposa lo recluye en el Sanatorio Insular donde permanece durante quince días; después lo lleva a su casa en Río Grande.

La agonía del poeta es dolorosa. El que había vivido años de vicisitudes, bien merecía el premio de una muerte sosegada. Pero la vida se empeña en torturar al poeta que ve la muerte acercarse pausadamente mientras aguijonean su carne crueles dolores.

La morfina alivia un poco su quebranto y le permite dormir. "Yo mismo hago la solución inyectable", le escribe a un amigo, "y para calmarme a veces necesito inyecciones de ocho centigramos. Nada de vicio." [3]

Lenitivo a sus dolores físicos y espirituales es la sinceridad de un grupo selecto de amigos como Luis Dalta, Balseiro, el doctor Fernández García, el licenciado Monclova, el padre Rivera, Fernando Torregrosa. Con su aporte, tanto económico como moral, ayudan al poeta a sobrellevar su fardo de tristezas.

La poesía es refugio a su dolor en ese postrer momento de su vida. Grandes dosis de morfina calman la tos y el poeta se aprovecha para dictar a sus amigos sus últimos poemas. El padre Rivera

recoge muchos de sus labios para completar el volumen *El último combate*. A otro amigo, o quizás a su mujer, le dicta el *Canto a la mujer puertorriqueña*, poema laureado en un certamen del casino.

Pero ya en la noche del 2 de abril de 1922, a las 11.30, su cuerpo no puede más y deja escapar el alma del poeta.

Su entierro es sencillo; sin embargo, pocas demostraciones de cariño y simpatía se han presenciado en Río Grande como la que se le tributó al bardo caído.

## *Su obra*

Los reveses de fortuna ensombrecieron no sólo la vida sino también la obra de P. H. Hernández. Su primer libro de versos, *Coplas de la vereda*, apareció en 1919.[4] Es un folleto que consta de 34 poemas. A raíz de la publicación del libro, el *Puerto Rico Ilustrado* publicó dos interesantísimos artículos críticos de José A. Balseiro y Cesáreo Rosa Nieves.

En el invierno de 1921 se publicó su obra *El último combate*[5] con un prólogo del padre Rivera.

Como ya expresamos en párrafos anteriores, *El último combate* lo escribió el poeta en cama. Muchas de las elegías que aparecen en este tomo de 25 poemas, las dictó el poeta a su entrañable amigo el padre Rivera. Este preparó el original para la imprenta.

Ya en *El último combate* se menciona la próxima obra del poeta, *El páramo de los petreles*, que habría de llevar un prólogo del poeta español Villaespesa. Este se llevó a España la única copia de dicha obra, mecanografiada con gran esmero por el padre Rivera. Nada se supo de la suerte de la obra. Para el poeta, así como para la poesía, esa fué pérdida irreparable.

En el 1925 *Puerto Rico Ilustrado* publica sin la debida autorización de la viuda *Cantos de la sierra* que contiene un prólogo de Carlos N. Carreras.

Gran parte de la producción del poeta se ha perdido. La viuda posee muchos poemas inéditos; sin embargo, obras laureadas como el *Canto a la mujer puertorriqueña* y *Profética* han sufrido mutilaciones lamentables.

XUM

GENERALIZACIONES

Tan acostumbrados estamos a maravillarnos de las novedades de la mecánica moderna y a imitar lo chabacano y chillón que nos impone la moda, que nos olvidamos de que en las cosas sencillas y humildes creadas por la naturaleza hay gran encanto. Nos mostramos indiferentes ante la voz del poeta que describe su mundo interior; nos aburrimos ante las sonoridades de una inspirada composición musical, y es porque hemos cerrado las puertas de nuestra sensibilidad a lo bello, para aplaudir lo grotesco.

La música y la poesía serán siempre oasis en que se refresque el espíritu de los atormentados. Para Hernández ambas fueron bálsamo de su dolor. Sin ellas la vida le hubiera sido imposible. Por eso su verso es "un rincón de apenumbrado olvido, un escondido refugio de amparadora soledad tonificante."

Claro y sencillo es el verso de Hernández. En él no caben ni el retorcimiento de la frase, ni la fatua retórica de los jactanciosos. Es un verso de diáfana sinceridad en que el poeta expresa sus sentimientos íntimos.

"José P. H. Hernández", ha dicho Manuel Siaca Rivera, "ocupa, por su individualidad vigorosa, por la delicadeza y finura de su sensibilidad y por su dominio de las imágenes, un sitio de honor entre los más destacados poetas de la raza."

Predomina en su poesía la nota de dolor. Su verso saturado de tristeza es queja de un alma atormentada. La vida todo se lo ha negado. En medio de su agonía, no se rebela ante lo inevitable sino que aparece resignado. Los versos en que el poeta destila la retama de su tristeza tienden a difundir la idea de la infelicidad humana. Siente el poeta el deseo de "sembrar en sus lectores la certidumbre de un mal universal, inevitable y absoluto, de cambiarles su fe en duda, su confianza en decepción, su fervoroso celo en helada indiferencia, su cariñosa ilusión en torturante desencanto."

> Y ¿para qué luchar? ¿para qué tanto
> sudor, en nuestra frente?
> ¿Qué hay al fin de la lucha?
> ¿Laureles de victoria,
> qué son ante la tumba?

La vida rota del poeta "sin mañana, sin hoy" nada le ofrece. Su espíritu pesimista sólo ve fatalidad en derredor. Las cosas bellas le oprimen el corazón y le hacen exclamar:

¡Qué sol tan triste! ¡Qué tarde fría!
Campo amarillo de oro mortal.
Todo es pesado. Todo es cansino
¡Qué tarde buena para llorar!

Y en mañanas alegres de primavera, cuando todo parece reír, el dolor ensombrece su espíritu y le hace exhalar una queja:

Dulce mañana rosada,
mañana de primavera.
¡Oh, qué mañana tan triste
para aquel que nada espera!

La obra poética de Hernández es confesión lírica de su vida deshecha. Sus versos reflejan el alma melancólica del poeta vencido. El sabe que la vida se le escapa y se refugia resignado en la soledad para cantar su dolor. La soledad y el silencio, lenitivo de sus penas, se convierten en temas favoritos del poeta:

Soledad que floreciste
con rocío de mis penas,
estoy triste.
Y a refrescar mi garganta
vengo a tus ondas serenas.

En el silencio teje sus sueños de gloria, pero también parece pensar en su vida amargada hundiéndose, como dice él mismo, en "el profundo silencio de mis ayeres" que es la muerte:

Silencio que te has dormido
sobre el valle, como un leve
suspiro de mansedumbre:
duerme tu sueño solemne
que pronto ha de despertarte
—como una alondra doliente—
el clamor hondo y amargo
—en marejada perenne—
de otro silencio: ¡el profundo
silencio de mis ayeres!

XUM

Y cuando piensa en la idea de hundirse en ese silencio de los silencios se queja de la huidiza gloria, que nunca tocó a sus puertas y teme que ella llegue muy tarde:

Ha de venir, ¿quién lo duda?
Pero entonces ¿para qué?
Si no habrá luz en mis ojos
para su hermosura ver...
y se acercará a mi tumba,
pero entonces ¿para qué?
¿Para qué vendrá a mi tumba?
¿Para qué?...

La idea de la muerte es obsesión para el poeta. Su vida tronchada en plena juventud por la tisis, se le escapa lentamente. El siente los pasos de la muerte y ve desvanecerse los sueños de amor y gloria que había acariciado. Vive el poeta sus últimos días en íntima comunión con la muerte. "El la sentía latir siempre cerca de su corazón; conocía sus caricias frías y sus zarpazos implacables. Pero este buen poeta quería vivir a pesar de todo; sabía que la muerte era ya inevitable, que estaba aguardándole en todas las encrucijadas del corto camino de su vida, sin embargo, se aferraba tenazmente a la pobre vida dolorosa que él sabía ya imposible." [6]

La muerte parece estar presente en todo lo que le rodea. Tan pronto la ve en los hilos de sangre que recoge su pañuelo en un acceso de tos:

Rojo hilo, rojo hilo,
¿por qué a mis ojos te muestras?
Guárdate oculto, bien hondo
sin que mis ojos te vean.
¿Por qué vienes cuando alegre
el alma mía se encuentra?
¿Por qué vienes a avisarme
que el día ése, está cerca?
¿Por qué vienes, rojo hilo,
cuando el alma mía se encuentra
saciando un triste mendrugo
de alegría pasajera?

como la ve en los ojos sin luz de un Cristo crucificado:

Penetré en tus ojos
Y en tu corazón...
Y tus ojos eran
vasto cementerio
cuajado de tumbas,
Y en una de ellas,
la más pobre acaso,
me encontraba yo.
Ni un alma piadosa
decía una oración
ante aquella tumba
donde estaba yo.

Obsérvese cómo combina el poeta el tema de la muerte con el de la soledad. Tal parece que lo que le aterra de la muerte no es otra cosa que el olvido en que ha de hundirse y la desilusión de no haber podido calmar su sed de infinito.

¡Oh, quietud infinita del hondo desconsuelo
que te envuelve, alma mía, como una ola inmensa!
¡Oh, la sed insanciable de tu luz lejanía!
¡Oh, la esperanza última! ¡Oh, la primera estrella!

La naturaleza está presente en toda la obra del poeta. Cuando canta al mar, al cielo, a la luna, al ruiseñor, no se dirige a ellos en particular sino a Dios. Hernández ve en todos los detalles de la obra universal la mano del Todopoderoso.

Bajó Dios de los cielos una noche
en que la clara luna dormitaba
sobre un lecho de lirios. En el broche
de cada lirio, un ángel se ocultaba.
Era una apoteosis de blancuras
que a la tierra bajaba desde el cielo
y ascendía de la tierra a las alturas
como una garza en infinito vuelo.
Amasa Dios los ángeles y lirios
y de un divino cáliz de delirios
la maravilla de tu rostro asoma.
Arrulla una paloma en la arboleda,
la toma Dios con su piedad de seda,
y te pone por alma una paloma.

XUM

Como un gran poeta, Hernández cantó a una mujer. El amor a esa mujer le sirvió de fuente inagotable le inspiración. Hernández madrigalista se revela en su muy conocida composición "Ojos astrales", madrigal que nada tiene que envidiar al de Cetina:

Si Dios un día
cegara toda fuente de luz,
el universo se alumbraría
con esos ojos que tienes tú.
Pero si lleno de agrios enojos
por tal blasfemia, tus lindos ojos
Dios te arrancase
para que el mundo con la alborada
de tu pupila no se alumbrase,
aunque quisiera, Dios no podría
tender la noche sobre la Nada:
porque aún el mundo se alumbraría
con el recuerdo de tu mirada...

Raro es que un ferviente religioso como P. H. Hernández se deje arrastrar por su entusiasmo poético para expresar una blasfemia como ésta; sin embargo, esto demuestra la sinceridad y legítima inspiración del poeta que "en medio de su conturbación espiritual" no responde a otra cosa que a la emoción que le produce la belleza en ese momento.

MOISÉS TIRADO,
*Hunter College, New York.*

## NOTAS

1 Angel Melgar. "Intento crítico, biográfico, Peache". *Alma Latina*, San Juan, P. R., mayo, 1936, p. 21.

2 *Idem.*, p. 22.

3 *Idem.*, p. 24.

4 Impreso en la Standard Printing Work, San Juan, P. R., prólogo de Luis Dalta.

5 Publicado por *La Democracia*, Inc., invierno 1921, prólogo del padre Rivera.

6 Washington Llorens. "Críticas profanas". *Alma Latina*, San Juan, P. R., mayo, 1936, p. 21.

# San Marcos de Colón

## (Rastros de la niñez de Rubén Darío)[1]

El litoral del Caribe ofrece a Honduras una amplia perspectiva hacia el mar, pero en la costa sur, el país tiene que compartir el pintoresco pero diminuto Golfo de Fonseca con El Salvador y Nicaragua.

Esta es tierra caliente, donde se suda y se toma mucha cerveza. A mediados del mes de agosto de este año (1955), tuve que pasar un domingo entero en Choluteca, esperando un servicio de pasajeros por la carretera interamericana hasta Nicaragua. Quería llegar a la vecina república para palpar un poco el ambiente donde nació y creció el gran poeta Rubén Darío.

Hacia las seis de la tarde, cuando ya anochecía, vino una camioneta local para San Marcos de Colón, la última población antes de llegar a la frontera. La camioneta era enorme, y llevaba el nombre irónico de "La Flecha". Venía atestada de campesinos, y llegamos a San Marcos a las ocho menos cuarto de la noche. Busqué hospedaje en el Gran Hotel, donde me dijeron que mi salida al día siguiente era problemática, porque el gobierno de Nicaragua había suspendido los transportes internacionales la semana anterior.

—Tendrá que quedarse aquí hasta que pase un carro o camión particular —observó el gerente del hotel—. Nosotros somos dueños de la camioneta que hacía el viaje, pero vino una orden de Managua que no la deja pasar.

Prometió dar aviso a un puesto en la carretera para solicitar mi pasaje, y me resigné a permanecer allí unos días. El hotel no es bueno, pero tampoco es malo, y sobre todo el gerente era un

XUM

español simpático y platicador. Pronto entablamos conversación, y le comuniqué el motivo de mi viaje.

—¡Oh! —exclamó. —¿Sabe usted que una historia corre por aquí diciendo que Rubén Darío pasó algunos años de su niñez en este pueblo?

Comencé a recordar haber leído que la madre del poeta, Rosa Sarmiento, fué a tierras de Honduras, huyendo de su esposo, y la noticia me llamó la atención. Además, Darío en el principio de su autobiografía habla de un lejano recuerdo de San Marcos de Colón.

—¿Por qué no trata de averiguar algo mañana, para ayudarle a pasar el tiempo? —sugirió el español.

Resultó ser excelente idea, porque no salí de San Marcos antes de pasar dos días allí. Al día siguiente me recomendaron la comandancia de la zona militar como el lugar más indicado para recoger informes acerca de la región. También porque el comandante hace las veces de alcalde municipal.

El comandante era el general o coronel (nunca pude averiguar su verdadero rango) Antonio Osorio. Se preocupó porque no llevaba mi pasaporte en aquel momento, y me despachó inmediatamente al hotel para traérselo. Cuando regresé y se lo presenté formalmente, quedó bien impresionado y muy cortés, exclamando: —¡Correctísimo!— y llevándome luego a un cuarto apartado, me ofreció la plática confidencial que le había pedido. Parecía creer que acababa de matar a mi suegra o robar el correo bajo la influencia del alcohol, y se portaba como si fuera muy comprensivo de los peligros que acechan al hombre macho.

Sin embargo, no había peleado con nadie, hombre ni mujer, de modo que era poco lo que podía hacer por mí sino mandarme con uno de sus soldados a entrevistar al director de la escuela de varones, don Salvador Corrales, quien debía saber más que nadie de asuntos culturales de la región. Este me recibió muy bien, pero como era hora de clase, me dejó citado para su casa a las once y media de aquella misma mañana.

Esperé las tres horas especificadas recorriendo la población. Hay dos mil almas en San Marcos de Colón, y por sus calles pasan carretas de bueyes trayendo leña de la serranía. Usan más el caballo y la mula que el automóvil; como en los días cuando viviera

allí el poeta. Las construcciones son de adobe y los techos de teja. El clima es templado y agradable.

El maestro me contó que el amante de la madre de Darío fué Juan Benito Soriano, miembro de una familia que se estimaba mucho en San Marcos. Los Soriano fueron mandados al extranjero para estudiar, uno a Francia, los otros a San Salvador. Los que quedan de la familia viven hoy en El Salvador.

Rubén Darío venía a San Marcos para pasar sus vacaciones, prosiguió el maestro. Entonces se hospedaba en la casa de Petrona Tercero, que ahora pertenece a don Rosendo Molina. La casa de los Tercero se encontraba cerca de la iglesia en el centro de la población. Darío vino a visitar a su primera maestra a la edad de quince años, cuando era estudiante en León, en Nicaragua.[2] El maestro Corrales afirma que la poesía que empieza:

> ¡Qué alegre y fresca la mañanita!
> Me agarra el aire por la nariz;
> los perros ladran, un chico grita
> y una muchacha gorda y bonita,
> junto a una piedra, muele maíz.

fué escrita aquí en San Marcos.

—Es fresco y juvenil —me dijo con animación—, y demuestra los sentimientos de un adolescente que se fija en pormenores como una muchacha moliendo maíz.[3]

Bajé a la iglesia y al lado del correo descubrí una tienda que pertenece a Rosendo Molina. Pero era una casa de madera y ciertamente no representaba setenta años. Pregunté y me dijeron que antes ocupaba el lugar una casa de bahareque que se había caído. La señorita de la oficina de correos me ayudó mucho, y me dijo con bastante orgullo que ella era una Tercero. Me aconsejó hablar con su tía, Soledad Tercero, que era sobrina nieta de la maestra Petrona.

La señorita Soledad enseña en la escuela de niñas, y me repitió que su tía abuela sí había enseñado las primeras letras a Rubén Darío, y que una leyenda local decía que el poeta nació allí cerca. Lo llevaron después para ser adoptado en Nicaragua. Pasó mucho tiempo con la familia Tercero, y demostró las primeras señas de inteligencia aquí en San Marcos. También dijo que el profesor

XUM

Carlos Bravo había hablado de estas cosas por la radio de Managua.

—Dicen que nació cerca de San Marcos, pero en las afueras, —me aseguró. —Sería mejor que fuera a consultar a mi tía, Amada Tercero de Cárcamo, porque ella sabe más de esto que yo.

Su tía, doña Amada de Cárcamo, dijo que su propia tía Petrona decía que Rubén Darío era "una lumbrera y valía por cien alumnos: pescaba en el aire las contestaciones." La tía lo paraba en la ventana de su casa para contemplar la Cordillera de Dipilto, el límite espectacular entre Honduras y Nicaragua, de modo que el niño despertó pronto a la belleza natural.

Estos recuerdos son tan vivos que sería difícil inventarlos, sobre todo en una población pequeña y aislada. Luego me mandó a la casa de enfrente para hablar con una señora ya anciana quien, decía, sabía más de estos asuntos que nadie en San Marcos. Ella había jugado con Rubén Darío cuando era niña.

Esta casa fué construída de adobe al estilo campestre, pero con buenas maderas. La anciana resultó ser Angela viuda de Aguirre, una mujer activa pero ya cansada, porque tiene casi noventa años. (Decía en una ocasión que tenía 83, y en otra 86; pero para haber visto al poeta, necesita tener más.) Doña Angela está muy débil, sobre todo de la vista, y por esto tenía cortinas en su cama, donde estaba acostada.

—Sí, jugaba con Rubén Darío en Las Lajas —decía, después de ofrecerme una silla—, la finca de mi padre está en las afueras de San Marcos. Era una finca rica, donde destilaban aguardiente de caña y cultivaban aguacates. Rubencito (como lo llamaba, cariñosamente) tendría sus cinco años como yo lo recuerdo, y vivió tres años entre nosotros.

Le pregunté acerca de su propia edad, y si el niño había vivido allí antes o después de los cinco años, pero seguía repitiendo que lo había conocido a los cinco años.

—Yo lo veía de mayor, porque era más grande que él —dijo—. —Rubencito llevaba pantalón corto y una gorra negra de piel. Siempre andaba muy elegante, porque le gustaba vestirse bien.[4] Venía a jugar con su gata Mirta en un brazo, y arrastrando su perro Tíber con la otra mano.

Indicó la manera de traer los animales mientras contaba esto. Su papá habría podido ponerles estos nombres, pero ella creía que

en verdad fué Rubencito. Todo el mundo lo quería mucho, porque era muy inteligente y simpático. La familia tenía un poco de recelo acerca de las relaciones de Juan Benito con una mujer casada. [5]

—El niño —continuó la señora— vivió en San Marcos hasta que su tío abuelo lo vino a buscar; era tan precoz que lo dejaron partir para darle una buena oportunidad de instruirse. No hubo discordia acerca de esto. (Por consiguiente, su visita a San Marcos no sería de quince días, como lo aseveran en León.) Su tío Francisco García (*sic*) lo llevó para que su esposa, Bernarda Ramírez, viera por su educación. El coronel llegó a San Marcos en mula. [6]

Todos estaban encariñados con Rubencito, sobre todo el hijo de doña Angela, Miguel Angel, quien fué poeta también. Este guardaba los versos de Darío en un gran álbum de unos diez centímetros de grueso, si debemos creer el gesto que hizo la viejita con esta observación. El libro lo acompañó a San Salvador, adonde se dirigió hace veinte años, y se perdió a su muerte, aunque lo hayan reclamado.

Juan Benito Soriano siempre fué muy bueno con todos sus hijos y trató a Rubencito como uno de ellos. Nunca se casó con ninguna de sus varias mujeres, a pesar de tener más hijos con ellas. [7] Un hijo, Daniel, fué poeta también, pero murió joven. Me trajeron un retrato de Juan Benito acompañado de dos hijos, Lola, la hermana del poeta y Daniel. [8]

—Mi papá nunca se casó —prosiguió la anciana—. Fué un papá ideal, y le gustaba bromear con sus hijos. Siempre andaba muy enamorado de las mujeres. Murió en mis brazos allá en San Salvador, de la bilis que sufrió cuando la dieta centroamericana fracasó. Había sido diputado por el departamento local de Choluteca, y presidente de la cámara. Fuimos a vivir en la cabecera, la ciudad de Choluteca, sin Rubén, cuando mi padre fué elegido diputado. Se había graduado de abogado en la Universidad de León, y fué doctor en leyes. Fué el doctor Soriano, afirmó con orgullo. [9]

—Muchos han venido a sugerir que yo podría ser media hermana de Rubén Darío, y Lola hermana completa —observó con toda franqueza—, pero no, mi papá nunca dijo ni una palabra acerca de esto en toda su vida. Sería porque Rosa Darío nos llegó como mujer casada, y nadie quería discutir el asunto.

XUM

Le pregunté si era posible que Rubén Darío haya nacido en San Marcos.

—¡No! —me cortó—. Rosa Darío llegó aquí con la criatura. "Mire el paquete que nos ha traído", dijo mi madre cuando lo vió.

La llamaban Rosa Darío, no Rosa Sarmiento. Sin embargo se estimaba a Juan Benito y Rosa, porque vivían una existencia de familia ejemplar. La madre del poeta también descansa en el mausoleo familiar de los Soriano en San Salvador.

—Mi papá fué a León con Ignacio Pinel para estudiar en la universidad. Los dos cayeron enfermos de la fiebre amarilla, e Ignacio murió. Rosa Darío fué algo "zafadita"; los cuidaba durante su enfermedad, y parece que tuvo relaciones con mi papá, porque él fué a vivir con ella en Metapa, donde nació Rubencito. Después Rosa Darío vino a vivir en Las Lajas con mi papá. Pero nunca dijo que era padre de Rubén.

Mientras la viejecita negaba que Juan Benito fuera padre de Rubén Darío, su hija, Angela Aguirre viuda de Turcios, entró y se sentó a la orilla de la cama de su madre. Era la imagen viva de Rubén Darío, especialmente en el retrato de embajador en Madrid, cuando los dos serían más o menos de la misma edad, o en Guatemala con el gran sobretodo en 1915, el año antes de su muerte. La anciana no se parece mucho al poeta, pero la hija sí. Además ésta tiene aquel mismo modo suave que cuentan tenía el poeta, y se viste con sencillez pero mucha elegancia para una viuda de aldea.

Más tarde en la nochecita, regresé a la casa para agradecer su gentileza a las damas y para platicar un poco más con ellas. Un viejo vendedor de la lotería, que acaba de llegar de Choluteca con un cartapacio hecho de cuero macizo, les ofrecía unos boletos. Durante diez o quince minutos sólo pude estudiar las caras presentes. Con las sombras más oscuras hechas por la lámpara de aceite, las facciones parecían más duras que durante el día, precisamente como se cambiaron las de Rubén Darío; la media luz dió un toque más pesado a las facciones de la "sobrina".

Estábamos en otro cuarto, y en la pared colgaban retratos de los otros hijos de doña Angela. Habían sido cuatro hombres y una mujer. Dos de los muchachos demostraban la misma semejanza tan pronunciada, sobre todo un joven de unos veinte años, quien

tenía las facciones más finas como las que vemos en la foto del poeta en Chile.[10]

—Rubén siempre se llamaba Darío también —continuó doña Angela—, porque este fué el nombre de la familia en León. Escribió sus primeros versos a la edad de siete años, pero en León. (Discutían estos detalles con completa franqueza.)

Me ofreció más datos familiares. Los Soriano eran originariamente de Granada en Nicaragua, y emigraron a tierras de Honduras hace siglo y medio. Rafaela Contreras, la primera esposa de Rubén Darío, a quien conoció en San Salvador, era muy bonita y buena, pero murió cuando nació su primer hijo. Doña Angela se empeñaba en que "era bonita y buena", como si quisiera recalcar la tragedia que sufrió el poeta con la pérdida de la joven esposa. En su casa ya no había ni un libro escrito por Darío, desde que su hijo Miguel Angel llevó su cuaderno (pero las Tercero pueden citar sus versos bien). El cuaderno llevaba una foto del poeta en su agonía.

—Me siento contenta y triste a la vez —se sonreía con esa triste alegría de los viejos—, cuando repaso estas memorias de la juventud.

Al día siguiente fuí a visitar Las Lajas, muy de madrugada, porque me interesaba ver aquel lugar. Caminé a pie, porque la finca se encuentra a sólo un kilómetro de la población, al lado izquierdo de la carretera hacia Nicaragua, pero al lado derecho de un cerro que me había señalado la señora de Turcios desde la puerta de su casa. Efectivamente el mojón del kilómetro 142 queda frente a la granja. Esta consiste en una casa de adobe con grandes aleros, un corredor enfrente y un techo enorme de tejas. Una caballeriza detrás lleva tejas también. La casa queda escondida del pueblo por la intervención de otro cerrito.

Allí cerca, un puente pasa sobre un arroyo grande que corre alegremente sobre unas piedras, las lajas de donde la finca deriva su nombre. Había pájaros, aquella mañana, sobre todo uno que cantaba como nuestro "bobwhite" o colín del norte. La tierra es negra, no la arcilla roja que se ve en muchos de estos paisajes. Me pregunté en el camino de regreso, cómo habría ido el muchachito a la escuela todos los días.

Seguí entonces hacia Managua y León, para ver el ambiente donde creció el poeta. Después de cruzar la frontera, la carretera se dirige hacia el sur por la serranía del norte de Nicaragua, y cinco

XUM

horas más tarde pasé por Ciudad Darío, el lugar natal del poeta. Se encuentra en una región ondulante, un poco después de bajar de los altos de Matagalpa. El calor de las tierras bajas de Nicaragua empieza a fastidiar al recién llegado de las tierras frescas de San Marcos.

En Managua, la Biblioteca Nacional ya no ocupa el lugar donde estaba durante la juventud del poeta; pero la colección Rivadeneyra está bien usada. Los versos piadosos en su estatua, a orillas del lago, son vulgares, como escogidos por un comité de damas que entendían al poeta tanto como su segunda mujer, Rosario Murillo.

Pero Rubén Darío creció en León, frente a los hermosos volcanes nicaragüenses. El Momotombo, aquella noble montaña cantada por Víctor Hugo, se yergue en la lejanía. Es un paisaje digno de un poeta. Había una tempestad sobre el lago Xolotlán la mañana que tomé el tren de León, con una tromba marina detrás del Momotombito en su isla. Los azulejos volaban entre los árboles, y una garza descansaba entre los juncos cerca de la orilla. Había temido que la neblina no se levantara del Momotombo grande, pero unos kilómetros después, quedó desnudo de repente.

León es una ciudad muy calurosa para centro de estudios. En la época del poeta había mucho ambiente intelectual que otros han descrito bien. Pero Darío, como Cervantes, vivió en una ciudad universitaria sin el privilegio de entrar en las aulas; y como Sor Juana Inés de la Cruz, fué autodidacta. Su viejo solar está dividido en varias viviendas ahora, y únicamente ostenta una placa conmemorativa en la pared. Asimismo la casa de Metapa o Ciudad Darío donde nació está descuidada. El león triste de la Catedral de León parece estar llorando estas penas.

Jacoba Tellería fué su primera maestra en León, a la edad de cuatro años, como el poeta lo cuenta en su *Vida*. El doctor Juan de Dios Vanegas, rector actual de la Universidad de León, me enseñó el cuarto en su propia casa donde Rubén recibió estas lecciones. Esto puede ser correcto, porque si salió para San Marcos como un nene cargado en brazos de su mamá, como parece más probable, y pasó tres años allí, no tendría los cinco años de cuando doña Angela lo recordaba, sino más bien ella misma. Asimilaba todo lo

que leyó y escuchó, pero habría podido perder el recuerdo de sus primeras lecciones en Honduras por su tierna edad.

Don Juan de Dios dijo que escribió "¡Qué alegre y fresca la mañanita!" en la quinta "La Fortuna" en El Salvador a la edad de veinticuatro años.[11] Domingo García, su abuelo legal, fué un colombiano de Veraguas, Panamá, quien se radicó en León, casándose con una señorita del lugar; de modo que habría bastante derecho para que el poeta recibiera el nombramiento como cónsul de Colombia en Buenos Aires, de haber sabido este dato. El problema de sus borracheras se explica por su padre legal, Manuel García, alcohólico también. Pero el padre nunca le estimulaba un cariño filial; Rubén Darío sentía una "inquietud separadora" hacia Manuel García.[12]

Su madre lo llevaba en los brazos cuando salió de Corinto con Juan Benito Soriano, el mismo año que nació. El medio corriente de transporte entre los países de Centro América en aquellos días era el barco. Una mujer no huye con otro hombre a los ocho meses de embarazo, ni tampoco después y a otro país, a menos que éste sea padre presuntivo del niño. Rosa Sarmiento era una pobre huérfana de quince años que tenía que cuidar a dos jóvenes enfermos. ¿Qué cosa se puede esperar, sobre todo si el hombre que conoció así, era mujeriego? Fué su verdadero amor, y le fué fiel a pesar de las habladurías.

Los chismes cuentan que la tía Bernarda también andaba enamorada de Juan Benito Soriano, y esto explica su prisa en casar a la sobrina. Doña Bernarda aparentemente no perdonaba a Rosita haberse conquistado al hondureño, y sacaron a Juan Benito de Nicaragua como un extranjero indeseable.

Dicen que Rubén Darío llevaba un lunar en la cadera por el estilo de los Soriano. Cuando un primo que era médico tuvo que ponerle una inyección durante su visita a Managua en 1907, lo vió, y le preguntó acerca de esto. El poeta le dijo secamente:

—Los Soriano y yo somos la misma cosa.

Rubén Darío vivió en casa de estos Soriano como familiar durante esta visita a Nicaragua, siempre gastando su dinero al recibirlo, de modo que lo tenían que vigilar como a un niño. Parecen guardar un cariño y aprecio muy altos por el poeta, mientras sus mismos descendientes prefieren borrar el episodio de San Marcos

XUM

en lo posible. Me fuí de la casa de los Soriano de Managua con la sensación de haber platicado con parientes del gran poeta; lo recuerdan con afecto, no porque se hizo famoso, sino porque lo querían y él los quería a ellos.

Regresando al norte en avión, contemplé las blancas mechas de neblina entre las cumbres de las montañas, y me alegraba de no tener que caminar por tierra; pero me alegro más de haber realizado el viaje por camioneta. Pensándolo bien, creo que Juan Benito Soriano no tenía la seguridad de ser padre del niño, pero sí la sospecha. No quería echar sombras sobre el nacimiento de la criatura; pero la prueba de esto ha salido después en las facciones familiares y el talento de varios parientes presuntivos. Cuando su hermana Lola y varios otros miembros de la familia Soriano llegaron a ser poetas y escritores, nos hace pensar si fué bueno mandarlo a León para educarse, cuando al fin nunca tuvo ocasión de asistir a la universidad. No se habría hecho buen médico ni abogado, las carreras abiertas en aquel entonces, porque él necesitaba una disciplina humanista; en lugar de esto ¡le aconsejaron colocarse de aprendiz en una sastrería! Sus borracheras forman un legado vergonzoso, si las heredara de Manuel García, de modo que no se debe comparar esta tara con las cualidades indudables de los Soriano.

Pedro Salinas dice que Darío estaba preocupado por el amor, lo cual se debe al desconsuelo íntimo de su vida; porque su vida fué inconsolable, tristemente, horriblemente inconsolable. "Mi sed de amor no tiene fin", lo expresó. Era demasiado tímido y nervioso para recitar sus propios versos, pero le gustaba escuchar a otros. Fué un evadido, y temía a la muerte; nunca realizó lo que él quería: "y a pesar de no ser lo que yo hubiera sido", dijo, comentando esto.

Hasta no tener mejor testimonio en las manos, dudo de que haya visitado a San Marcos a los quince años; pero tampoco lo quiero negar rotundamente. Partió para El Salvador en barco, como era la costumbre en aquellos días, en 1881, a la tierna edad de catorce años. ¿Cómo regresó a Nicaragua? ¿Sería posible que fuera por tierra desde Amapala, para visitar a su madre y hermana? Doña Angela dijo que vivían en Choluteca; después pudo haber seguido a San Marcos para saludar a su primera maestra, y posiblemente concibió un borrador de "¡Qué alegre y fresca...".

Sin embargo, fué en Honduras donde Rubén Darío se despertó a la vida y a la belleza natural. El gran misterio de su talento, de su angustiosa búsqueda de la belleza, empieza aquí en San Marcos. Habría recibido una buena educación con los Soriano; la prueba está en que ya le habían facilitado una maestra, y que una hermana, un hermanastro y un sobrino lateral, alcanzaron distinción como poetas. Como en muchas casas de militares, no recibió con los Ramírez aquella disciplina íntima que hace al hombre cabal, y cayó en las borracheras a temprana edad.

Nos hace pensar en qué habría sido de él de haber seguido en San Marcos. Seguramente no habría sido la tragedia del pobre muchachito escribiendo versos por unas copas de licor en los portales de la ciudad universitaria de León. ¿Sería posible que la tía Bernarda supiera íntimamente que este niño no era hijo de su hermano Manuel, y así le proporcionó la educación descuidada que se da a los hijos naturales en aquellos países? Sólo así se explica la formación tan caótica que sufrió el poeta, a pesar de su talento que se manifestó cuando era un chiquillo en San Marcos. La tragedia personal empezó en una mentira familiar que nadie supo corregir a tiempo.

THOMAS IRVING,
*Universidad de Minnesota.*

## NOTAS

1 Conferencia dictada en el Instituto Hondureño de Cultura Interamericana, Tegucigalpa, 31 de agosto, 1955.

2 Esto fijaría la fecha de la visita alrededor de 1882, si ocurrió quince años después de su nacimiento; sería posiblemente durante su regreso del primer viaje a El Salvador.

3 Otros dicen que este poema, que se titula "Del Trópico", fué escrito en la finca "La Fortuna" en El Salvador, después de su viaje a Chile; por consiguiente, hay que andar con cuidado con este dato.

4 Fijémonos en estos rasgos, que no son inventados, sino que confirman los del hombre ya conocido.

5 Aparentemente no sabían nada acerca del matrimonio forzado de Rosa Sarmiento con su primo Manuel García, en León.

XUM

6 El tío se llamó en realidad Félix Ramírez; su mujer se llamaba Bernarda Sarmiento de Ramírez.

7 Me han dicho en Tegucigalpa que sí tuvo esposa e hijos legítimos.

8 Lola Soriano (de Turcios, como se llamó después de su matrimonio) tenía mucho talento y también fué poetisa. Fué media hermana de Rubén Darío con toda seguridad, por parte de la madre. Murió hace poco en San Salvador, y fué enterrada en el mausoleo de los Soriano.

9 La dieta se reunió en San Salvador alrededor de 1884, por eso su muerte sería en 1885; aunque me han dicho que se refiere más bien a otro congreso del año 1898.

10 Vive todavía en Tegucigalpa, donde es oficial mayor del ministerio de Gobernación; se llama Bernardo Aguirre Gutiérrez.

11 En sus *Poesías completas* publicadas por Aguilar en Madrid, se afirma que fué en el mes de agosto de 1889, y en la misma finca.

12 Cf. *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo.* (Barcelona, Edit. Maucci, 1912), p. 12. Don Edelberto Torres dice que Manuel se parecía a Rubén Darío también, pero como Rosa y Manuel eran primos, esto se explica fácilmente.

# A sensibilidade brasileira de Manuel Bandeira

a) *O descobrimento dum novo mundo.*

"—Quem, antes de nós, tinha descoberto, mesmo, o Brasil?
—Ninguéem."

Foi nestas palavras que Álvaro Moreyra, em 1946, caracterizou a sua geração. Era essa geração que inclui o poeta Manuel Bandeira, seu "marco zero": "Manuel Bandeira, por tudo marca a idade da *nossa geração"*, escreveu, continuando: "Uma geração justamente sem idade." [1] Devemos supôr que Álvaro Moreyra falava de ciência certa, porque êle e Bandeira eram velhos amigos, chegando os dois à maturidade pouco antes da guerra de 1914, origem do seu ceticismo pelas ideias gerais e a sua sêde de vida inmediata. [2]

Viu Manuel Bandeira o Brasil de uma maneira tão inédita que o seu amigo podia falar com razão de um descobrimento? A geografia aproveitada para fonte de pitoresco ou exaltação nacional não a descobriu nenhum escritor moderno lá onde a literatura quase se iniciou com os versos às ilhas da Maré e de Itaparica. Insurgiram-se, até, Bandeira e a sua geração, contra a "poesia multicôr", [3] própria para as crianças recitarem, que pouco antes tinha sido propagada por Olavo Bilac. Nem foi preciso que Bandeira viajasse, como Gonçalves Dias, fora da pátria, para apreciá-la saudosamente. Nenhum exílio exaltou na sua alma o ambiente brasileiro. A vida lhe correu calma demais, ainda que se tivessem malogrado os seus sonhos de arquiteto. Não lhe ensinou novas maneiras de ver a viagem que o levou tísico a uma aldeia suiça em 1913: o Brasil estava já dentro do seu coração, naturalmente, sem ênfase alguma, como conjunto de lembranças queridas — o mar, [4] a amada, a família.

Em 1908, vários anos antes da viagem, aparece na obra do poeta o primeiro reflexo do Nordeste natal. A costa do Ceará entrevê-se no soneto *Verdes mares*. Enxerga-a de longe, porém, da banda do mar, do cais, de fora. Irônicamente, como mofando-se de si mesmo e daquela sua gente que não sabia ver a terra real nem o espetáculo vulgar do desembarque sem recitar as linhas românticas do conhecimento de todos:

"Verdes mares bravios..."
Cita um sujeito que jamais leu Alencar.

A ironia anti-sentimental de então escondia um temperamento romântico reprimido. Delatam-no as impressões fugidias, acompanhadas pela exclamação comovida:

...uma breve jangada
Passa. Tão frágil! Deus a leve, onde ela vá.[5]

A fusão dos contrastes que a emoção irônica opera entre o deslumbramento pelo espetáculo da natureza — vasto mar, praia doirada e o reboliço dos homens, neste caso feito de risos, atrapalhações e gritaria, caraterizará desde então a poesia mais pessoal de Bandeira. A feição autobiográfica aproxima-o de outros poetas, subjetivos a ponto de se tornarem difíceis de interpretar, grandes conhecedores do seu próprio país, grandes amigos do seus amigos, amantes elegíacos da vida que não lhes brindou a felicidade sonhada, cantores das coisas mais simples da sua existência: "Quero a delícia de poder sentir as coisas mais simples." (*Belo belo*). Tal fôra Antônio Machado, tal Tu-Fu, velho poeta chinês do século oito:

Quando sinto surgir dentro de mim a amargura
Sento-me num prado, canto, soluço,
Enxugo as lágrimas com ambas as mãos.
Na estrada sem fim dos irrequietos homens
Que importa que seja longa ou breve a vida?[6]

Tu-Fu, como Bandeira, estava saturado de tradições e leituras, mas a poesia dêles parece jorrar espontâneamente, ao capricho das circunstâncias: "Fiz —afirmao Bandeira— algunnas tentativas de escrever poesias sem apoio nas mas circunstâncias. Tôdas malogradas. Sou poeta de circunstâncias e desabafos."[7] Assim acertou

em exprimir o Brasil, mas um Brasil secreto, inoficial, sentido diretamente.[8] A primeira vista parece incrível que tenha podido fazer tanto, na ignorância do *sertão*, de quase tudo o que não seja cidade. As cidades conheceas, sim, as grandes o as pequenas, por ter vivido em muitas — o Recife, São Paulo, o Rio, Santos, Teresópolis, Petrópolis... Através de las divinha o resto:

O largo
O ribeirão
A matriz
E a poesia dos casarões quadrados
(A luz elétrica é forasteira)[9]

Manuel Bandeira foi inventando um Brasil para uso pessoal, intuitivamente, feito da experiência de todos os dias. Nisto difere radicalmente de outros poetas mais voluntariosos como Ronald de Carvalho ou Raul Bopp. Não foi Carvalho más êle. Bandeira, quem seguiu o conselho pôsto em verso por aquêle:

Olha a vida primieiro, longamente, enternecidamente,
Como quem a quer adivinhar...
Olha a vida, rindo ou chorando, frente a frente,
Deixa depois o coração falar.[10]

Noutra ocasião disseram-se os efeitos que em poemas ocasionais o poeta sabe tirar de lugares e gente bem brasileiros. Mas não é ali que se acha a imagem mais sugestiva do seu Brasil. Para isso são a maioria daquelas poesias demasiado ocasionais, o que se deixa ver por exemplo em *Belém do Pará* ou *Ouro Preto* ou *Discurso em louvor da aeromoça*. O que sensibiliza o leitor brasileiro —se merece confiança o testemunho dos escritores Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos ou o do compositor Camargo Guarnieri— o que faz vibrar a alma dêle são as poesias de puro sentimento lírico onde o brasileirismo se resume na sensibilidade: tal o abandôno do orgulho na *Balada de Santa Maria Egipcíaca*, a espirtiualização feminina em *Um sorriso*, a simpatia entre as raças em *Irene no céu*.

b) *A sensibilidade brasileira.*

Antes que as alusões a determinadas cidades ou tipos populares, o que aparece na poesia de Bandeira é a alma do Brasil, vista à luz da emoção. Ainda seguia o poeta trilhos parnasianos quando

em 1906 escreve o poema *Renúncia*. Porém a nota melancólica, ali ferida, nuncai mais deixará de ressoar. Mas Bandeira não encerrou em si a sua tristeza. Reagiu de-pressa contra a frieza artificial dos parnasianos. Expansivo, deixa correr livremente os queixumes amargos contra a sina negra, destruidora das suas ambições:

> Mas a alma, em gotas mansas
> Chora, abismada na luta
> Das minhas desesperanças...
> *Cartas de meu avô* (1917 ou antes)

A reacção veio. Passa a insurgir-se contra a saudade lusitana; já não segue seu mestre António Nobre:

> Que me importa o passado? A minha natureza
> Repugna essa volúpia enorme da saudade.
> O meu passado, ruinaria sem beleza!
> Eu abomino a tua escura soledade.
> *Delírio*

Assim escreve em 1914, ainda do sanatório de Clavadel, pouco antes do regresso ao Brasil, onde deixara a carreira abandonada e os amores desfeitos.

O caráter especificamente brasileiro da sensibilidade de Manuel Bandeira não se encontra, porém, na melancolia ruça das primeiras poesias, nem equivale simplesmente à índole romântica, reafirmada ainda entem, nas belas *Sextilhas românticas* de 1945:

> Sou romântico? Concedo.
> Exibo, sem evasiva,
> A alma ruim que Deus me deu.

Suponho que a emotividade brasileira corresponde antes a uma brandura que mal encobre os ímpetos violentos, "o fundo intacto de ternura, / Agora embravecida e mansa agora..." (*Confissão*, 1917 ou antes). O poeta tem as suas "cóleras homicidas" (*Mar bravo*, 1913). Com maior freqüência, êle se faz terno, para exprimir "o gôsto humilde da tristeza" (*Quando perderes o gôsto humilde da tristeza*, 1919 ou antes). E se apieda dos fracos como uma ternura ardente de franciscano:

E tudo tem aquêle carácter impressivo que faz meditar:
Entêrro a pé ou a carrocinha de leite puxada por um bodezinho manhoso.
*A estrada* (1921)

Outras vezes prorrompe intensamente doce, a paixão amorosa — "Meu verso é sangue. Volúpia ardente..." (*Desencanto*, 1912). O amor se lhe afigura então "volúpia da água e da chama" (*Poemeto erótico*, 1917 o uantes). A natureza tôda passa a incitar os sentidos: as névoas, queridas do poeta melancólico, se vão movendo "em voluptuoso espreguiçar de forma nua" (*Paisagem noturna*, 1912); o mar se estremece no luar "como uma carne de mulher sob a carícia" (*Na solidão das noites úmidas*, 1919 ou antes); as terras desconhecidas se povoam de "púbis a não poder mais" (*Canção das duas Índias*, 1931). Mas essa voluptuosidade do poeta não se torna nunca doentia ou vil: sempre se dá franca —"sem evasiva"— e nua, tal qual as suas sereias, que lhe aparecem "de braços nus e nádegas redondas" (*A sereia de Lenau*, 1919 ou antes). Não lhe metem medo os antigos *tabus*. Como tanto ibérico, ainda que sem abusar, êle tem os seus momentos de realismo crudo, brutal, quando até "o cambrone" se faz "núcleo de poesia (la fraîcheur des latrines!)" (*Infância*, 1948).

Nem falta a rebeldia diabólica, que impele a dúvidas sacrílegas o católico que há nele, sempre apegado ao crucifixo de marfim da família:

— Meu Jesus-Cristinho!
Mas Jesus-Cristinho nem se incomodou.
*Conto cruel* (1936 ou antes)

O catolicismo de Bandeira! Deixa-nos longe do misticismo todo exterior dos simbolistas, ainda quando a poesia de Bandeira adota a forma da oração. O profano e o sagrado mezclam-se também em varias das suas poesias amorosas, e as santas que lá aparecem tantas vezes são duma santidade suspeita: "Nem Santa nunca foi para mim a mulher sem pecado" (*Os nomes*, 1953). Como no amor profano, o poeta é um realista desconfiado em matéria de religião. Ficam alheias à sua natureza a teologia e a metafísica. Nem o aparato da igreja o seduz. Há nos poemas dêle santos e santas, mas há também o desejo de ter "a coragem de ser um novo santo / sem fé num mundo além do mundo" (*Soneto inglês* N. 2, 1940 ou antes). Há céu e inferno,

mas há também a dúvida de "morrer sem deixar porventura uma alma errante..." (*A morte absoluta*, 1940 ou antes). Ha orações devotas, mas há também a paródia dum ave-maria dirigido a uma "Virgem mal-sexuada. / Atribuladora dos aflitos" (*Estrêla da manhã*, entre 1920 e 1933). Ouve-se a Virgem Maria, vê-se sorrir o anjo da guarda do próprio poeta (*O anjo da guarda*, 1930 ou antes), e descreve-se a chegada do belo anjo da boa morte (*O homem e a morte*, 1945), ainda que Bandeira alhures confessa: "Os anjos!... Bem sei que não os há em parte alguma." (*Jacqueline*, 1936 ou antes). Esse catolicismo não é pois uma fé cega e doutrinária, senão uma parte integral da vida acostumada, tão integral como aquêle "crucifixo de marfim", ou como "a voz dos sinos" que ressoa através das suas poesias desde os dias na Suiça (*Ao crepúsculo*; Natal, 1913) até os anos quando ouve tocar o ângelus no bairro da Lapa (Última canção do beco, 1942). A sua voz passa para o momento da mais dorida angustia quando no poema *Os sinos* (1924 ou antes) o sino do Bonfim —a boa morte que êle anseia— e o doce sino de Belém —"que graça êle tem!"— contedem com o da Paixão, a dura agonia que o poeta presenciou ao lhe morrerem os pais e a irmã.

O Brasil de hoje, que aspira a uma grandeza ainda impossível, pode ver-se refletido na frustração do voluptuoso poeta, construtor malogrado, que sempre acaba por afirmar a vida:

> E neste curto instante em que todo me exalto
> De tudo o que não sou, gozo tudo o que invejo.
> *Plenitude* (1914)

Por isso tinha razão Mário de Andrade, quando julgou que a tristeza de Bandeira era passageira apenas, tal qual a apregoada "tristeza brasileira", exagêro de patriotas desalentados. [11]

Os cariocas afugentam durante os dias do carnaval as misérias da vida cotidiana. Assim faz o poeta, mergulhando no "lirismo dos clowns de Shakespeare" (*Poética*, 1924 ou antes)), fantasiado de Pierrot:

> Lá se me parte a alma levada
> No torvelim da mascarada
> *Bacanal* (1918)

Tentativa vã: sempre acaba por aperceber-se de que

Tenho tudo que não quero
Não tenho nada que quero
*Belo belo* (1947)

O símbolo do palhaço, adotado por tanto poeta e artista miserável desde Baudelaire,[12] êsse símbolo nada consolador se dissipará um dia com a melancolia do amante desiludido. Uma suave ironia salva Bandeira. Não se toma demasiado a sério; sabe ver-se como se fôsse outrém. Como brasileiro legítimo, desconfiado de si, aberto a tôdas as influências,[13] conhece melhor do que os orgulhosos hispanoamericanos ou angloamericanos a justa proporção da sua obra. Cedo sorriu da sentimentalidade dos seus "pobres versos comovidos!" (*Versos escritos nágua*, 1918). Se os faz, a culpa não é dêle:

Foi-se me um dia a saúde
Fiz-me arquiteto? Não pude!
Sou poeta menor, perdoai!
*Testamento* (1943)[14]

A expressão "poeta menor" deve entender-se no sentido de poeta de poesias breves, brevíssimas, de curto fôlego lírico. Talvez teria sido capaz de obras de pêso, como Moreyra afirmou ao falar da geração dêles, "mas só as pequeninas realizações os interessam."[15] Subsiste na expressão um equívoco saído do mesmo humor que o poeta tem pôsto em tantas "brincadeiras" suas, exemplificadas no poema *Os voluntários do Norte*, pastiche duma poesia patriótica do seriíssimo Tobias Barreto. As "piadas", plenamente compreensíveis para uns poucos amigos modernistas apenas, brotam-lhe da veia repentista de menino brincalhão.

Cedo abandonou o tom lúgubre dos modelos portugueses, mas nunca se libertou do doentio prazer dos solitários, a auto observação, elevada ao último grau de perfeição por un português, contemporâneo seu, Fernando Pessoa. Embora Bandeira não achasse que tinha uma alta missão a cumprir, nunca teve pretensões de vate ou de mestre. Basta-lhe mantêr os dois pés no humilde chão que é de todos. Pronto desiludido, deixa-se levar de cidade em cidade, de casa em casa, fiel ao preceito simbolista:

Como uma folha caída
Deixa-te assim também derivar pela vida,
E deixa transfundir-te, alma, na alma das cousas.
*Voz de fora* (1906)

Maleável, participa o poeta na experimentação de várias gerações de escritores. Assim aperfeiçoa o instrumento sensível que lhe permite exprimir a sensibilidade complexa da sua gente: a sensualidade dela, a ironia, a ternura, o ardor, a espontaneidade, a sociabilidade exterior e também a fundamental solidão melancólica ainda que fàcilmente distraída — todos os matizes que definem a alma do brasileiro culto de hoje. Coincide com o sentir comum quando em resumo deseja do último poema,

Que fôsse terno dizendo as coisas mais simples e menos intencionais.
(1930 ou antes)

c) *O ritmo e o som da língua.*

Das emoções vai-se em linha reta aos ritmos e aos sons que as modulam. Os simbolistas ensinaram a Bandeira a procurar a difícil *música interior*. Assim introduziu novas formas mais soltas no Brasil, sobretudo o verso livre, o que o faz precursor dos modernistas brasileiros. Nesse sentido já estava experimentando antes da guerra de 1914, sob a influência de dois poetas franceses, Cros e Apollinaire, lidos no *Mercure de France*.[16] Destas tentativas resultaram poemas como o *Carinho triste* de 1912. Logo depois da guerra, atacou o parnasianismo moribundo. Mais tarde, depois do triunfo do modernismo brasileiro, manifesta ruidosamente sua "libertinagem":

Etou farto de lirismo comedido
. . . . . .
Abaixo os puristas
. . . . . .
Quero antes o lirismo dos loucos
*Poética* (antes de 1924)

Parece indisciplina. Mas Bandeira não tem um temperamento anárquico. Pede liberdade para poder adotar o ritmo adequado. Inova seguindo o exemplo dado por outros poetas. Segue-os ao suprimir

a pontuação, inclusive os pontos suspensivos da sua época de simbolismo inefável. Assim dá a poesia a mesma fluidez que possui a língua falada. Reproduz a lábia dos vendedores de brinquedos: "A perereca verde que de repente dá um pulo que engraçado" (*Camelots*, 1930 ou antes). Obtêm o efeito da réplica inesperada, no famoso poema *Pneumotórax*. Omitindo pausas sintetiza a desgraça: "Sim, já perdi pai mãe irmãos." (*Não sei dançar*, 1925.)

Também rompe barreiras com a introdução de modos de dizer populares, de entoação gostosa, segundo o uso modernista:

> Levava êle pra a sala
> Pra os lugares mais bonitos mais limpinhos
> . . . . . .
> Queria era estar debaixo do fogão.
> *Porquinho-da-índia* (1930 ou antes)

"A mim —escreveu— sempre me agradou, ao lado da poesia de vocabulário gongorinamente seleto, a que se encontra não raro na linguagem coloquial e até na do baixo calão." (*Itinerário de Pasárgada*, pág. 96). O poeta nem desdenhou brincar com o som das palavras. Quando são palavras ameríndias e africanas, vai além da mera incrustação de nomes exóticos:

> Os aguapés dos aguaçais
> Nos igapós dos Japurás
> *Berimbau* (1924 ou antes)

ou:

> Capiberibe, Capibaribe
> *Evocação do Recife* (1925)

ou ainda:

> Meriti meretriz
> *Mangue* (1930 ou antes) [17]

Mais tarde reintroduz a pontuação, mas a ampliação do vocabulário continua. Sem exagerar o emprêgo da língua falada, exprime graças a ela, a sua emoção com maior intensidade. Vem ao caso o uso que faz da palavra "desinfeliz" para indicar a tristeza incurável:

> Estou desinfeliz
> Ó maninha Ó maninha.
> *Dedicatória* (1944 ou antes)

O poeta se inspira nos progões da rua desde *Meninos carvoeiros* (1921), como antigamente se inspirara nas vozes da terra, de animais noturnos— aves e sapos sobretudo:

> a voz humilde e lamentosa dos pássaros da treva
> *Paisagem noturna* (1912)

Finalmente, acolhe todos os ruídos caóticos da cidade:

> o sussurro sinfônico da vida civil.
> *Comentário musical* (1930 ou antes)

Mas é à música verdadeira que sempre se abre a alma do poeta de par em par — primeiro à impressionista e romântica,[18] logo, depois da guerra de 1914, aos ritmos febris e os sons estridentes do *jazz*:

> Sim, já perdi pai mãe irmãos.
> Perdi a saúde também.
> É por isso que sinto como ninguém o ritmo do jazz-band.
> *Não sei dançar* (1925)

Melhor que Bilac, assimila então a música do povo, os choros, os sambas e as marchinhas carnavalescas do Rio: "Passa um clangor de clubs lá fora." (*Rondó do Palace Hotel*, 1936 ou antes). Inclui farrapos das letras dessas músicas:

> Com choros de cavaquinho, pandeiro e reco-reco
> Ês mulher
> Ês mulher e nada mais
> *Mangue* (1925)

No mesmo poema ouve-se o canto duma *macumba*; em outro o dum *maracatu* pernambucano.[19]

Entramos em cheio no *folklore*, cujo estudo renasceu no Brasil por aqueles anos de pós-guerra, devido a João Ribeiro e Afrânio Peixoto. O poeta, seduzido pelo som das palavras, esquece-se da licorne, dos faunos, das ondinas e das sereias que assomaram desde 1913 (em *Mar bravo*) pelo menos nas suas poesias feitas à moda simbolista. Diverte-se quando em *Berimbau* faz menção do saci, da iara, do bôto e do cussaruim da "Amazônia que eu nunca vi."[20] Chega a uma síntese somente depois de integrar êsse folklore ser-

tanejo na poesia urbana, um pouco à maneira de Mário de Andrade, o amigo cuja influência o avassalava então. Faz intervir *uiaras* e sereias no poema *Mangue*, assim como insere um pedaço das "cheganças para o Natal", especialidade de Mário.

Os jogos infantis, as cantigas de roda, os acalantos haviam de fornecer-lhe ritmos ingênuos desde *Os sapos* de 1918. Passa a evocá-los de preferência, como afirma no *Itinerário de Pasárgada* (pág. 10):

> Cai cai balão
> Cai cai balão
> Na ru-a do Sa-bão!
> *Na rua do Sabão* (1924 ou antes)

Finalmente consegue casar à perfeição determinado ritmo poético com quadras populares nas onomapoéticas poesias *Os sinos*, de antes de 1924, e *Trem de ferro*, de 1936 ou antes:

> Oô
> Vou mimbora vou mimbora
> Não gosto daqui
> Nasci no sertão
> Sou de Ouricuri.
> Oô...
> Vou depressa
> Vou correndo
> Vou na tôda
> Que só levo
> Pouca gente
> Pouca gente
> Pouca gente...

GERALD M. MOSER,
*Pennsylvania State University.*

## NOTAS

1 Assim se explicará o porquê da atração exercida por Bandeira nos jovens. "Na minha vida de poeta os meus contatos tem sido sempre com gente nova, o que talvez explique que eu venha envelhecendo de vagar." (*Itinerário de Pasárgada*, pág. 129.) Também pode ser que perdeu a idade certa por causa da má sorte prematura:

Meus vinte anos vão tão distantes!
Pensando bem, jamais os fiz.
Enfermo, envelheci muito antes.
Aprendi a ser infeliz.
*Madrigal para as debutantes de 1946*

Segundo Moreyra perteneciam à sua geração e a de Bandeira Mário Pederneiras, Marcelo Gama, Eduardo Guimaraens, Raul de Leoni, Hermes Fontes, Felipe d'Oliveira, Ronald de Carvalho, Guilherme de Almida. Todos êles acabaram tràgicamente, com excepção do último, de Moreyra e de Bandeira. As opiniões indulgentes de Bandeira sobre os companheiros de geração encontram-se na *Apresentação da Poesia brasileira* de 1946.

2 "A guerra foi um cataclismo que abalou a sensibilidade dos rapazes mais fundo do que economia internacional. Um na mão, melhor que cem voando. A esposa real. De um dia, de uma hora, seja! mas real, bem real." (*Crônicas da Província do Brasil*, pág. 259.) Idêntica ideia revela-a o *Madrigal melancólico* (1920), na sua última linha: "O que eu adoro em ti, é a vida."

3 Com referência ao primeiro livro de Manuel Bandeira, seu antigo mestre João Ribeiro o saudou assim em 1917: "De tal arte nos haviam estragado o gôsto com o abuso das convenções, dos artifícios e das nigromâncias mais esdrúxulas, que esta volta à simplicidade e ao natural é uma reparação consoladora e saudável. Saindo daquele atordoamento de luzes multicolores, de lanternas nipônicas, reentramos com o poeta no frescor ameno das sombras." A citação vem em "Manuel Bandeira fala de sua obra", de Paulo Mendes Campo, *Província de São Pedro*, núm. 13 (1949), pág. 166.

4 Mar que ouvi cantar murmúrios
Na doce queixa das elegias,
Como se fôsses, nas tardes frias
De tons purpúreos,
A voz das minhas melancolias.
*Mar bravo* (1913)

Será da mesma época o poema *Oceano*:

Ulula o mar, que não vejo,
Naquela voz sem consôlo,
Naquela tristeza imensa
que há na voz do meu desejo.

5 "Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba; ... Onde vai a afouta jangada, que deixa rápida a costa cearense, aberta ao fresco terral a grande vela?" Assim começa *Iracema*, a lírica novela de José de Alencar.

Manuel Bandeira reage aqui contra a literatice, o "envenamento de literatura" que, segundo acha Álvaro Moreyra, caracteriza a sua geração.

6 Versão traduzida da inglesa em William Hung, *Tu Fu, China's Greatest Poet*, Cambridge, Mass., 1952. (Poema núm. 85.)

7 *Itinerário de Pasárgada*, pág. 127.

8 ..."o Brasil visto directamente, o Brasil cheirado em alguns versos de Ronald, sentido directamente nas introspecções de Manuel Bandeira e Mário de Andrade." Gilberto Amado, "Para dentro da cidade", *Boletim de Ariel*, junho de 1934.

9 *Cidade do interior*, cêrca de 1925, citado no artigo de Paulo Mendes Campo, a pág. 168. Ecoa à moda modernista o poema *Berço*, publicado em 1901 por Bernardino Lopes ("recordo: um largo verde e uma igrejinha"...)

10 Epigrama citado com aprovação pelo próprio Bandeira em *Panorama de la poesía brasileira*, México, 1951, pág. 94.

11 O juizo de Mário de Andrade, amigo pessoal de Bandeira, se encontra numa recensão das *Poesias Completas* dêste: "Nem é o que se chama um triste de verdade. Antes um solitário. Por adaptação ainda mais que por índole pessoal. Gosta da vida, eu sei. Muitíssimo." (*Revista do Brasil*, vol. XXVII, 1924, pág. 214).

12 Et ton rire trempé de pleurs qu'on ne voit pas

*La muse vénale* (1857).

O papel do palhaço na arte contemporânea desde o simbolismo foi definido pelo crítico Wallace Fowlie em *The Clown's Grail*, Londres, 1948.

13 "As influências literárias que fui recebendo são incontáveis." (*Itinerário de Pasárgada*, pág. 29).

14 Escrevendo um dia um artigo sobre seu xará, o artista pernambucano Manuel Bandeira, suspirou: "Eu não hesitaria um minuto em trocar por meia dúzia de desenhos do xará tôda a versalhada sentimentalona que fiz, em suma, porque não pude fazer outra coisa." (*Crônicas da Província do Brasil*, pág. 116.)

15 Álvaro Moreyra, "A nossa geração", pág. 129. Outro aspecto do fragmentarismo de geração foi o cubismo dos pintores.

16 Desde 1909 Guillaume Apollinaire publicou no *Mercure de France* poesias sem pontuação em que transformava o cotidiano urbano em matéria imagista: "Des troupeaux d'autobus mugissants près de toi roulent." Também cultivava a brincadeira meia séria, por exemplo em *Annie*, a fantástica menonita do Texas, na coleção *Alcools* (1913).

17 Pertencem à mesme tendência os *jogos onomásticos* de Bandeira sobre nomes tais quais Maria Augusta "Magu": "Magu, Magu, maga magra,
Magra Magu..."
*Mafuá do Malungo.*
Parecidos resultados poéticos deu a mania etimológica de Unamuno.

18 Abundam nas suas primeiras poesias os ecos de Debussy, Schumann, Schubert. Mais tarde acrescentam-se Haydn e Mozart. Nota-se a ausência da música italiana, antigamente tão popular no Brasil.

19 O *maracatu* inspirou o poema *Boca de fôrno*, de 1936 ou antes. Gilberto Freyre contou em *Perfil de Euclydes e outros Perfis* (Rio de Janeiro, 1944) como o poeta conheceu o *maracatu* numa silenciosa noite pernambucana, durante a segunda visita ao Recife em 1928 ou 1929: "O poeta esperou-o parado, até que se encontraram, o barulho do *Maractú* já enorme. A emoção do poeta creio que foi também enorme naquele instante." (Pág. 179).

20 Veja-se ao respeito o *Itinerário de Pasárgada*, a pág. 72.

OBRAS CONSULTADAS

Bandeira, Manuel, *Crônicas da Província do Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1937.

———, *Guia de Ouro Preto*. Rio de Janeiro, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1938.

———, *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro, Jornal de Letras, 1954.

———, *Mafuá do Malungo*. Versos de circunstancia. Nova edição aumentada. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1955.

———, *Panorama de la poesía brasileña*. México, Fondo de Cultura Económica, 1951. (Tradução espanhola de *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1946.)

———, *Poesias*. Sexta edição aumentada. Rio de Janeiro, José Olympio, 1955.

———, *Poesias completas*. Segunda edição. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1940.

———, *Poesias completas*. Terceira edição. Rio de Janeiro, Americ. Edit., 1944.

———, *Poesias escolhidas*. Primeira edição. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1937.

# PERFILES

## Tres poetas argentinos

I

## Osvaldo Svanascini

A quienes expresan ser insensibles a la poesía sobrerrealista —y aun a aquellos que se manifiestan enemigos de ella— correspondería recordarles, sin que esto pretenda cambiar su gusto estético, que ellos mismos, cotidianamente, son actores de esa misma poesía, tanto en la más apretada multitud callejera como en la más fina soledad, por cuanto en ambas situaciones todo ser humano pasa por un sinfín de estados espirituales indefinibles, inconclusos, vagamente intuídos, en que alternan el presagio, la evocación, la adivinación, el error, el ir abriendo —o tratando de abrir— la serie de puertas en que la vida social aprisiona nuestra auténtica y pura personalidad Y ese drama que vive todo ser, es recogido y sublimado por el poeta, en ardua y fina lucha.

Además, como el valor del Arte consiste en dar a sus obras la mayor universalidad, es ése un aspecto en que coincide con la Ciencia, no coincidiendo en cambio en el hecho de que la Ciencia realiza obra impersonal, en tanto que el Arte es actividad de la emoción y de la imaginación y sus creaciones son personales y de valor universal. Y, cada una en su mundo, ambas actividades exploran la mina del subconsciente, inagotable.

*Perdurable ausencia* (1945), *Unilom* (46), y sobre todo *Presuposición del espejo* (47), son los libros en que el poeta argentino

XUM

Osvaldo Svanascini ha recogido la voz de sus sueños, la inefabilidad de su emoción, subjetivizando y dando sentido trascendente a todo lo que lo rodea y a todo lo que contempla en lejanas brumas.

Expresado en verso libre, de música interna, su mensaje cobra a veces carácter esencial y lapidario de "rubayat" (en su libro *Unilom*), llegando asimismo a la sinfonía y a la sonata, como puede comprobarse en las páginas de *Presuposición del espejo*.

Lo cierto, lo más importante es que en sus tres libros —que serán seguidos por los poemas de *Fragmentos de la muerte*— se expresa una auténtica y muy original personalidad poética, que recoge notablemente las palpitaciones de su tiempo.

Escritor de vasta cultura, Osvaldo Svanascini es autor también de las siguientes obras, publicadas con exquisito gusto y finas ilustraciones: *El Greco* (1947), *Gauguin* (47), *Los templos en el arte de la India* (47), *Budha en el arte hindú* (47) y *La danza en la escultura de la India* (47), obras de prosa ágil y sustanciosa.

Lógicamente, la sugestión de las viejas cilivilizaciones exóticas apasiona a este poeta de símbolos y evasiones, pero él —como St. John Perse— no cae en la facilidad de lo pintoresco, sino que busca la interpretación de las imágenes. Es autor —en colaboración con el poeta argentino Horacio J. Becco— de la antología *Poetas libres de la España peregrina en América*, con prólogo de Alberti, que conceptuamos la mejor obra en su tema.

La misma inquietud de sus poemas está presente en sus dibujos, que ilustran sus libros y los de otros poetas y que han sido expuestos en el Teatro del Pueblo, en el Bohemiam Club, etc. Este escritor argentino nació en diciembre de 1920 y ha colaborado en las mejores revistas de su patria y en algunas del extranjero.

II

# Ernesto B. Rodríguez

"Isla de Pascua es. Grosura de la luz.
Dimensión de este sueño para un niño futuro.
Montaña de pesado corazón mineral.
Imagen del agua labradora..."

Estos versos, tomados del poema *Isla de Pascua*, editado en un cuaderno de gran formato y exquisito gusto, por el grupo "Orión" de Buenos Aires, en 1940, dan un poco la tónica del poema, rico en símbolos, en evasiones, en soñadas presencias, expresado en un lenguaje denso y sutil, en el que cada palabra se envuelve en una música plena de sugerencias, "música de palabras y de sangre". Poesía esencial y libre, que busca el mundo onírico, con su estilizado lenguaje; coloquio con el mundo y el trasmundo, "en una noche que cruza el corazón como una espada, noche de enlace con la tierra de Pascua".

Y caen las ciudades que enumero:
la ciudad sin amor: juzgada por las flores.
La ciudad sin amor: juzgada por los pájaros.
La ciudad sin amor: juzgada por la muerte.
Corazón sin origen del viajero:
¿quién no tuvo una noche tu visión
— alba y ala clara?

Pero es, sobre todo, en su segundo libro *Poemas del origen*, aparecido en Buenos Aires en 1947, donde Ernesto Rodríguez ha llegado a su plenitud lírica, ubicándose entre los mejores escritores argentinos. Es en esos poemas que se llaman "Nacimiento de la noche",

"El sueño", "Infancia", "Imágenes del tiempo", "El solitario" y "Tierra de América".

Este último poema amplía la visión de este lírico, dándole por momentos cierta vibración neowhitmaniana, de tono sinfónico y sentido profético. Demasiado extenso para reproducirlo aquí, recomendamos vivamente a nuestros lectores la amistad de ese poema, del que lamentamos, asimismo, no poder traer aquí un fragmento siquiera, pues su unidad orgánica nos lo impide.

Los *Poemas del origen*, en suma, continúan la misma personalidad, expresada en *Isla de Pascua*, pero ensanchando y afirmando su lirismo, al que agrega nuevas facetas. Hallamos la misma austeridad, igual depuración y un mismo magistral manejo del verso libre, rico en música interna. El sentido trascendente de algunos pasajes aparece siempre solidarizado a la limpia emoción y a la gracia imaginativa y emocional necesarias a la verdadera creación poética.

Ernesto B. Rodríguez, co-fundador del grupo "Orión" de pintores y artistas pictóricos de Buenos Aires, formó parte de la dirección de la revista *Cosmorama* que hasta hace poco aparecía en Buenos Aires, caracterizándose por el buen sentido moderno de su orientación. Colaborador del diario *La Nación* de la capital argentina, sus obras han aparecido asimismo en *Correo Literario, Cosmorama, Sed* y en el *Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo* de Buenos Aires.

Dictó conferencias —que han versado especialmente acerca de Lao-Tse y de la joven pintura argentina— en la Mutualidad de Estudiantes de Bellas Artes, en el Grupo Labor, la Asociación Cristiana de Jóvenes, la Asociación Impulso de La Boca, etc.

En 1940 publicó el *Libro del Sendero y de la Virtud* de Lao-Tse, cuya traducción y prólogo realizó en colaboración con Juan Francisco Aschero.

Ernesto B. Rodríguez nació en Buenos Aires en 1914. Realizó estudios en la Academia Nacional de Bellas Artes, de dicha ciudad.

III

# Bernardo Horrach

Todos los sonetos que forman el libro *Voz inaugurada*, que el poeta argentino Bernardo Horrach publicó en 1944, tienen estrambote. Y destacamos este hecho, no por subrayar una curiosidad, sino para afirmar nuestra creencia de que ninguno de esos bellos sonetos puede carecer de ese décimoquinto verso, por cuanto él da la síntesis emocional de un poema en que no sobra ningún verso. He aquí un ejemplo:

Herida por mi avance —sombra y grito—
perfecta horizontal que se desnuda,
no llega hasta el recodo de la duda
la calle del afán que ahora transito.

La hiende en cada esquina el infinito
violando su tiniebla con luz ruda.
Y siento en plena marcha que me escuda
el nombre que en sus muros lleva escrito.

Al margen de pisadas inexpertas,
ceñida está por árboles alertas
que dejan descubrir nidos de avisos.

Un musgo de recuerdos imprecisos
verdea en el refugio de sus puertas.
Y atisbo en sus ventanas entreabiertas
una muerte de rosas y narcisos.

Este sentido neosimbolista, de esencia confesional, de romántico intimismo, está presente en todo el libro de Horrach, libro rico en matices emocionales y en expresiones de alta y fina belleza, en la que los vocablos se remozan hasta transfigurarse.

XUM

Del propio ideario estético del poeta, separamos esta afirmación, dirigida al crítico que le reprochó estos *usos corrientes*: peces y sal, mar y rosas: "Los usos corrientes adquieren nueva savia cuando son tocados por la poesía, y puede entonces el pez tener perfil interior distinto, y la rosa querer significar una ventana abierta". Este perfil interior del poeta argentino aparece insistentemente en la simbología de "Celda cinco":

> Cabe en ella el palomo y el tridente,
> cabe el árbol, el pan, cabe la estima,
> el sonido ajustado de la rima
> y el color de mi río adolescente.
> Cabe en ella la sábana y el lente,
> el tejado, la rueda, la tarima,
> y todo lo que en clave me aproxima
> su sombra musical y diferente.
> Ventanillo asomado a lo increíble
> cuadrícula en su piso de entresueño
> un afán de contorno indefinible...
> Celda cinco vigilo. Soy su dueño.
> Y a pesar que su luz es discutible
> y el espacio que encierra muy pequeño,
> da cómoda cabida al imposible.

El carácter delicadamente sensible de los poemas de Horrach no hace pensar, sin duda, en su espíritu combativo, expresado sobre todo en las páginas tan agudas de la revista de crítica literaria y sátira-polémica que en 1945 fundó con el título —precisamente— de *Estrambote*.

Vive en un pequeño pueblo de la provincia de Buenos Aires, desvinculado de las capillas literarias de Buenos Aires. Su vida tiene aspectos que evocan la de algunos escritores estadounidenses, sobre todo novelistas: Bernardo Horrach fué tres años estudiante, luego aprendiz de encuadernador, dibujante en un semanario, dactilógrafo, obrero en una fábrica de calzado, corredor de alfileres, extra en el cine y en el teatro, empleado tras un mostrador. Y —nos dice el poeta— "entre los intermitentes espacios de tiempo que hubo en un oficio y otro, fuí un alegre desocupado".

Aunque el título de *Voz inaugurada* haría pensar en un libro inicial, no es ése el primero que publicó Horrach. Es el tercero. De los dos anteriores —que confesamos no conocer— tenemos en-

tendido que Horrach los mira con cierto desvío, considerando que fué en su tercer libro donde realmente se enfrentó a su propia personalidad lírica, logrando asimismo una cabal expresión.

Publicará muy pronto un nuevo libro de poemas, *Fin de prólogo*, para luego recorrer países de América. Tiene varios libros inéditos, entre ellos *Júbilo verde*, también de poemas, *Un muerto en el espejo* (cuentos) y *Fuga hacia el universo* (ensayos).

Bernardo Horrach nació en la ciudad de Buenos Aires, en octubre de 1915.

GASTÓN FIGUEIRA

# RESEÑAS

JOSÉ EMILIO GONZÁLEZ, *Profecía de Puerto Rico.*—Santurce, Puerto Rico, 1954. Tipografía Cervantes. 64 pp.

Nos llega el libro *Profecía de Puerto Rico*, canto de civismo y belleza, que José Emilio González da al viento y a los hombres. La esperanza libertadora de su patria, la imagen y el acento encendido de rebeldía de nuestros héroes, la luz sobre el río y el campo, los perfiles del cerro y la cordillera y el aura de ciudades-cifras de nuestra historia se han transmutado aquí en decir poético, en palabra de alta calidad estética. Arte, pero no estetismo aséptico, no torre solitaria de panoramas, sino militancia por el bien y, como pide David en el Salmo XXXIII, *canción, canción nueva.* Una agonía y una fe, la de José Martí, la de Manolo el Leñero, el doctor Ramón Emeterio Betances, Brazo de Oro y José de Diego, junto a una conciencia de poeta de hoy. Presente estará también que para él la cordillera —"nombre de los pájaros y apellido de las nubes"—, es el perfecto símbolo de "la voluntad libertadora de la piedra".

La juventud borinqueña contemporánea no tiene una voz de mayor autoridad moral que la de este prosista, poeta, conferenciante y patriota. A su ética de raíces hostosianas, suma él una sensibilidad finísima, una seria formación universitaria, "un saber vertical y horizontal de nuestra cultura" y la temprana y ejemplar consagración al servicio de nuestro pueblo. En él se funden la nobleza y la valentía, la ternura y la indignación cívica y su palabra es presencia de la poesía y juicio de la historia.

Graduado en Artes Liberales en la Universidad de Puerto Rico con los más altos honores, estudió luego en la Universidad de Boston donde obtuvo el grado de *Maestro en Artes* después de haber presentado una

tesis fundamental sobre la Filosofía de Hostos, y posteriormente pasó a las Universidades de California, Chicago y Columbia. Profesor de Filosofía y Ciencias Políticas, ha enseñado Ciencia Social en la Universidad de Puerto Rico y Letras Hispánicas en la Universidad de Princeton. Ha dictado conferencias en el Ateneo puertorriqueño, la Universidad y en centros culturales del extranjero. Colabora activamente en la prestigiosa revista *Asomante*. Su prosa moderna, rica, conceptuosa, robusta y plena de belleza puede admirarse en sus estudios: *Cervantes y la libertad* y *La historiografía como forma del saber*. Su espíritu crítico y de polemista extraordinario puede seguirse en algún artículo como *Los sofismas del Decano Colorado* o en uno más reciente, *Respuesta a Francisco Ayala* (*Asomante*, 1953, 1).

Es en éste, contestación a una ponencia del sociólogo español sobre la *Transformación de la herencia española en Puerto Rico*, publicada en *The Annals of the American Academy of Political and Social Sciences*, donde José Emilio González protesta contra el "intento deliberado, específico y antipedagógico de imponerle patrones culturales extraños a nuestro pueblo", donde explica cómo nuestro movimiento cívico se ha nutrido del pensamiento filosófico y político de Juan Jacobo Rousseau, John Locke, Kant, Voltaire, Jefferson y Thomas Paine y donde sostiene que nuestra patria es todavía colonia. "El tejido fundamental de nexos políticos y sociales —aclara— no ha cambiado, y el 'estado libre asociado' no puede efectuar cambios que convengan a los intereses del pueblo puertorriqueño". A Francisco Ayala se ve forzado a decirle que "allí donde el individuo, el grupo social, el pueblo, carece de libertad, la vida humana pierde su sentido y sus valores" y que "sólo dentro de la libertad es que el animal humano puede alcanzar su dignidad de hombre." Termina afirmando: "La apología del poder y la investigación de la verdad no se compadecen."

Su poemario de ahora *Profecía de Puerto Rico*, alza así su arquitectura: introducción —dedicatoria y promesa—, contorno físico de la patria y, luego, imagen de sentido o, como la llama el poeta, "la patria esencial". Desfilan ante nuestro espíritu motivos de la naturaleza y la geografía puertorriqueña: cielo, noche, paisaje, palmera, Utuado en el amanecer, la Playita de Cabo Rojo, Barranquitas, los mares de Loíza y el Guajataca. Pero todo visto a través de un prisma de poeta, iluminado y ennoblecido por suprema gracia. En la parte segunda del libro predominan los temas de carácter histórico y las notas incitadoras de la

acción heroica. Los títulos son suficientemente expresivos: "A los caídos por nuestra libertad", "Loa de Manolo el Leñero", "Doce hermanos yacen en Okinawa", "Lares", "Elegía de Pepito", "Santiago", "Canción de tierra rebelde". Se rinde homenaje a los segados en la matanza de Ponce y a "El cacique". Pudo haberse sumado a esta parte segunda, si se iba a seguir un estricto orden temático, el hermoso soneto a Hostos, la poesía "A nuestro indio" y el llamado despertador de conciencias "¿Te negarás tú mismo, oh jíbaro dormido?", que esmaltan la sección primera.

Más que por un poema o por unos poemas, específicamente recordaremos a José Emilio González por algunos versos aislados y, sobre todo, por el espíritu de sus letras. Se adivina que para él, como diría Martí, antes que el de escritor, está el oficio de hombre. Quienes conocemos su juventud, podemos imaginarlo como a sí mismo se describe —su silueta recortada sobre un fondo de las colinas o del Yunque—:

> Voy con los puños en alto
> sobre las lomas cantando.
> Canción de tierra rebelde
> que sabe a dolor y a pájaro.

Va desnudando el torso de la libertad y canta. Quisiera, como expresa en su poema de ritmos amplios, "El cacique", que se abriesen las lomas para dar a luz

> Hombres como los árboles
> siempre de pie
> luchando con el viento
> pero que mueren siempre
> con la frente azotada por el cielo.

Como aprendió que el campo y el cielo, lo azul y la estrella y la naturaleza toda tienen fe en el jíbaro, pide a éste que camine hacia su ser y recoge el clamor de las torres del bohío, que van pidiendo

> con su jíbara palabra
> que icemos banderas libres
> en las almenas esclavas.

Es decir, José Emilio González, poeta y hombre puertorriqueño, nos trae su mensaje cívico. Bien sabe, como sintetiza en dos de sus versos que:

> Nos redime la espada y nos redime el canto
> y nos redime el ansia de salvación.

El paisaje es aquí suave, sin violencias: *campo gentil, aire rizado, lecho ondulado.* Don Samuel Gili Gaya y varios viajeros y estetas han hecho parecidas acotaciones sobre el paisaje boricua. El cielo se hace pájaro y la montaña adquiere alas. La *isla maternal, isla del corazón, sedimentada en el coral del mundo* es puerto e *isla de soledad, serena y clara.* A la suavidad de sus contornos, suma sus claridades. El poeta quisiera esculpir la configuración esencial de esa patria.

En un poema ésta se le transfigura en mujer, virgen, *doncella encinta de libertad* y madre a quien pide que ampare su pupila. Enamorado, poetiza:

> Patria ¡tan prodigiosa es tu presencia!
> Vives como la luz sobre los ríos
> colmada de flameante señorío.
> . . . . . .
> La plenitud del alba se adoncella.
> . . . . . .
> En ti somos. Tu sueño nos escuda.

Leyendo su "Evocación en el destierro", escrita en la lejanía del norte adonde lo forzó a refugiarse la injusticia de la colonia,

> (¡Oh isla tan estrellada,
> tan lejos de mi sentir,
> que en mí te siento latir
> . . . . . .
> ¡Oh cordillera esperada!)

hemos recordado a otro lírico nuestro, a José Gautier Benítez, a quien, con Luis Llorens Torres y Virgilio Dávila, debemos los puertorriqueños tanto de nuestra emoción patria. Gautier en otro destierro, en la lejanía de España, escribió:

> Y yo, patria, que te quiero,
> yo que por tu amor deliro,
> que lejos de ti suspiro,
> que lejos de ti me muero.

Y es que ambos, el seguidor de pautas de Gustavo Adolfo Bécquer, el romántico Gautier de nuestro siglo XIX y este poeta de hoy, salvando todas las distancias de tiempo histórico, atendiendo a los cambios de sensibilidad y a los diferentes procedimientos estilísticos, pueden como el primero, el de "Regreso", "Ausencia" y "Canto a Puerto Rico", decir al unísono:

y yo estoy enamorado
de la patria en que nací.

A dos héroes recordará el lector, entre otros, al cerrar este poemario: a Manolo el Leñero y a Hostos. Las dieciséis cuartetas de la loa al primero y el soneto al segundo pasarán a las antologías de nuestra poesía civil. Quedará el mártir y cruzado de Lares según las metáforas con que José Emilio González lo evoca: múltiple lirio, leñador del grito y fundador con espuela que *roza el lucero*. En el soneto a Hostos la tierra borinqueña con *manos minerales* y arcilla eterna talla en el aire el perfil del maestro iberoamericano que nos dejó como herencia el noble ejemplo cívico, el amor y la misión de servir a Hispanoamérica y palabras apostólicas. Dibuja y canta el boricua de nuestros días:

La tierra entre sus manos minerales
con arcilla de siglos, tu figura
fué modelando en la raíz oscura
donde fluyen perpetuos sus metales.
Con sus broncíneos puños vegetales
fué empujando tu ser hacia la altura
y creció sobre el cielo tu escultura
amarrada con nudos esenciales.
El mar te contempló recién nacido
y despertó tus párpados al sueño
para que con su luz no te extinguieras.
El pueblo regresó desde el olvido
y consultó tu corazón isleño
para hallar su palabra verdadera.

Aparecen los contornos espirituales de algunos pueblos nuestros. Utuado luce *enjoyado de montes, atormentado de palmas, centrado en estrella de tierra esmeralda*. Barranquitas se transfigura en mujer, novia, niña de rocío con brazos de nubes y frente de maíz, y la tierra cose su traje con *luces de cucubano*. Vió a esta novia del campo con *cuerpo de yerba y quebrada*, la que es también:

Niña de oculta neblina,
de perseguida albahaca.
Niña de tenue rocío,
saludadora de palmas.

El soneto *Lares* es una sucesión de imágenes: isla lejana, aldea pura, viento de niebla, perpetua luz madura de libertad. La voz del poeta viaja

*como pájaro en busca de amapolas* a la noche luminosa de Lares, nombre de un rincón heroico puertorriqueño al que está vinculado el patriarca, sabio y revolucionario doctor Ramón Emeterio Betances. Un monte, una gesta, un héroe sugieren la belleza esencial de Lares.

Hay poetas a quienes la inmortalidad conoce sólo por unos pocos versos que quedan grabados en la conciencia y la memoria de los hombres y pasan de generación a generación. Además, como escribió el cubano inmortal, "Un grano de poesía sazona un siglo". Se salvarán muchas líneas poéticas de José Emilio González. Suya es la expresión: *La eternidad desnuda su corola.* Su palmera aparece en la metáfora:

> ¡Oh fuente de madera:
> en la mitad del viento
> suspendes tu escultura!

Su isla es *balandro verde por el cielo*; los bohíos de las lomas, *campanas*, y su corazón, *barco de coplas en el viento.*

Grato es encontrar, perfectamente acoplado, como parte de esta poesía, un léxico que nos habla de americanismo, de lo autóctono, del folklore, de lo popular: instrumentos musicales: *güiro* o *güícharo* y *bordonúa*; flora, frutos: *albahaca*, *moriví*, "tu perfil de *guayaba* madura", "motín de *peronias*"; voces indígenas: *areyto*, *guasábara*, *batey*, *guanín*, *caney*, *naboríes*. Está la alusión a *cofresíes* y a la *candelaria.*

El adjetivo se utiliza con propiedad. Casi siempre un adjetivo para cada sustantivo: "En tu *mecida* agua, recíbeme, luz *tierna*", manos *minerales*, *cósmica* marea, cazador *desvelado*, *sonora* distancia. A veces, con menos frecuencia, son dos los adjetivos: roca *callada y transparente*, brisa *verde y casta.* En cuanto a cromatismo, predominan los verdes, siguen los azules y amarillos; asoma algún blancor y algún matiz de vino. Verde es la tierra, la brisa, la reja, los sueños; azul, el mar y el coraje; amarilla, la estrella y la guirnalda.

Admiramos la capacidad del poeta para traducir su sentir siguiendo el rítmico movimiento de los aires populares. Grandes líricos de nuestra lengua en el Siglo de Oro como Góngora y Lope de Vega tuvieron esa gracia extraordinaria. Versos de "Playita de Cabo Rojo" y la estrofa última del "Romance de Barranquitas" justifican ese juicio. Aquí sólo transcribimos esta "Copla" que nos parece estar en labios de un *cantaor* boricua:

Desde el alma volandera
me subía este cantar:
"La patria está en el palmar
y en el palmar, la bandera.
Ay Patria: ¿quién te pudiera
con el alma libertar?
Entonces se oiría cantar
en el palmar la bandera".

Porque este libro lleva por título *Profecía de Puerto Rico* y en él se da una voz que recoge y despierta la emoción cívica, bien podemos cerrar estas impresiones con versos iniciales del poema "A un profeta" del poeta mexicano Salvador Díaz Mirón:

Santa poesía
que a los parias anuncia el nuevo día
y es tan consoladora.

Nosotros saludamos a la noble juventud de José Emilio González: ala y gravedad, conciencia lírica y amor fervoroso de patria, afirmación vital y esfuerzo apostólico, gozosa dación al bien y fervor de justicia, libertad y belleza.

JOSÉ FERRER CANALES,
*Dillard University, Nueva Orleans.*

CLARA SILVA, *La sobreviviente.*—Buenos Aires, 1951. Edic. "Botella al Mar". 161 pp.

Ledo Ivo expresó una vez —y no hace mucho tiempo— su convicción de que la poesía debe dar nueva vida a la novela, desbrozándola de la fatiga de lo anecdótico. Esta convicción podrá ser discutida, pero es cierto también que ha efectuado, en la literatura actual, muy nobles experiencias. Una de ellas, es esta novela de Clara Silva, única realización entre nosotros, en ese sector de novela poemática. Y que esta clasificación no sea mal interpretada, por favor. Poesía, es decir, vida; realidad captada y elevada a un plano espiritual; mensaje de alta belleza; emoción confesional.

En un estilo agudo y personalísimo, *La sobreviviente* refleja el caos, la desorientación y la angustia de nuestros días. Obra valiente y auténtica, está libre —a Dios gracias— de tantas ñoñerías como toda-

vía aparecen en la novela de viejo cuño, que —aunque parezca extraño— sigue siendo cultivada en nuestros países, pese a la natural evolución estética.

Quienes admiramos y amamos los poemas de esta uruguaya, hallamos en su novela algunos ecos de "La cabellera oscura" y de "Memoria de la nada"; así, por ejemplo, el ciprés lunar, el manto rojo, etc. Pero *La sobreviviente* es, claro está, más directa en algunos aspectos del cotidiano acontecer. Y su fuerza expresional se hermana a su admirable poder sintético. Escrita en varios capítulos que tienen, casi siempre, vida independiente, esta novela se señala por lo denso y sutil de sus momentos emocionales. El realismo de algún pasaje es necesario en este tipo de creación, y aparece sobradamente compensado con la gracia de muchísimas de sus páginas, en que se espeja un espíritu finísimo. Quizá el momento culminante de esta obra esté en su pasaje final, titulado "Y otra vez mañana", ya en el lirismo del melancólico sueño de Laura, como en el generoso optimismo —inesperado— con que se cierra la novela, constituyendo una afirmación de lucha y de solidaridad social.

*La sobreviviente* es para nosotros una verdadera novela, en la línea de las más avanzadas expresiones del género, en la literatura universal. Y, sobre todo, una creación singular, tanto en la faz ética como en la estética.

* * *

JORGE DE LIMA, *Poemas*.—Rio de Janeiro, 1952. Edit. Ronfino. 176 pp.

Cuando, en 1935, Gabriela Mistral obtuvo el Premio Nóbel, expresó la seguridad de que ese galardón podía haber sido conferido a Jorge de Lima, el destacado poeta, novelista, pintor y médico que —habiendo nacido en el noreste brasileño— falleció en 1954, en Río de Janeiro. Su evolución poética es significativa y, en cierta manera, compendia el proceso del lirismo contemporáneo, en sus más agudos caracteres, en sus etapas definitivas. Así, luego de haberse iniciado como poeta de forma lapidaria, evolucionó a un lirismo libre y autóctono, de vivo colorido, unido a la tierra y a las gentes brasileñas. A ese momento pertenecen páginas como "Modorra de Yayá", "Xangó", "Bahía de todos los Santos", "Bangué", de tan inolvidable música. A esa etapa también pertenece su poema difundidísimo "Esa negra Fuló", pues —como es natu-

ral— al cantar íntegramente su hermosa patria tropical, Jorge de Lima no podía olvidar al negro.

La tercera etapa de su obra es como una antítesis de la segunda. Así, lo objetivo desaparece y en su lugar se eleva la más aérea espiritualidad, no desprovista de sentido social. A ese sector pertenecen los poemas que reúne esa antología —segunda edición aumentada—, en traducciones españolas realizadas por C. R. Arechavaleta, J. Torres Oliveros, Francisco Aguilera, Florindo Villa-Alvarez, Raúl Navarro y el que estas líneas suscribe. La edición lleva un conceptuoso prólogo de George Bernanos y es, en definitiva, no sólo una verdadera fiesta estética, sino una muy loable afirmación del espíritu universalista.

* * *

GABRIELA MISTRAL, *Lagar*.—Santiago de Chile. Editorial del Pacífico, 1954. 188 pp.

Alguna vez, refiriéndose a las páginas de *Tala*, dijo Gabriela que ese libro traía algo de *Desolación*, como el próximo traería algo de *Tala*.

En su mayor parte, *Lagar* tiene un tono claro y dichoso de canción, llegando a veces a una música que se diría del cancionero folklórico:

> Esta roja flor la dan
> en la noche de San Juan.

El juego del retornelo delicado e insistente, como en un canto de niños, da gracia a la hondura emocional de todo este libro admirable, dividido en numerosas "suites": "Desvarío", "Guerra", "Jugarretas", "Luto", "Locas mujeres", "Naturaleza", "Nocturnos", "Oficios", "Rondas", "Vagabundajes", "Tiempo", etc.

Resulta interesantísimo el estudio de la evolución lírica de Gabriela, sobre todo en su aspecto expresional: cada vez más estilizada, cada vez, asimismo, más límpida y desbrozada de todo elemento superfluo.

Recordamos que, en su estada de 1938 en Montevideo, afirmó Gabriela que, luego de haber escrito tantos poemas para los niños, cayó en la cuenta de que la única poesía que al niño le gusta y le emociona es la auténticamente folklórica. Como acontece con la obra de muchos grandes poetas, "Lagar" puede, en gran parte, ser gustada por el niño y el adulto. Al recrear ciertos ritmos de la poesía española anónima

XUM

—infundiéndoles una música propia— la autora logra elevar muchos aspectos humildes de la vida y de la naturaleza, librándolos de todo carácter anecdótico. Lo repetimos: bajo esta gracia niña, bajo esta sonrisa de juego, palpita el sentido esencial de toda la obra de esta chilena universal. Y este aspecto nos parece tan trascendente en su nuevo libro, que lo preferimos a aquellos poemas que podríamos llamar de "tono mayor", tales como: "Caída de Europa", "Campeón finlandés", "La ansiosa", "la bailarina", "Mujer de prisionero".

Presidiendo todo el libro, el amor por la tierra y por los seres que la pueblan, desde los más mínimos, como aquellos que encantaron y asombraron su infancia, en el valle de Elqui. Y un ancho fervor de América, a la sombra del palmar cubano y a la orilla de nuestros trigales:

> "Al filo del sol de enero
> está granando la espiga,
> ojos cerrados, dedos juntos
> y la pestaña en neblina".
> ("Espiga uruguaya".)

Y más allá, el amor a su Cristo, cuya sombra amiga la acompaña por los senderos innumerables y con el que lentamente va ascendiendo hasta la luz total...

GASTÓN FIGUEIRA

GUILLERMO DÍAZ-PLAJA Y FRANCISCO MONTERDE, *Historia de la Literatura Española e Historia de la Literatura Mexicana.*—Editorial Porrúa, S. A. México, 1955. 620 pp.

La Editorial Porrúa, S. A., publicó en 1955 la *Historia de la literatura Española a través de la crítica y de los textos*, por Guillermo Díaz-Plaja, en su primera edición mexicana, seguida de la primera edición de la *Historia de la Literatura Mexicana*, por Francisco Monterde.

La Historia del eminente crítico español había sido reimpresa antes, no sólo en su patria, donde se han hecho varias ediciones de esa obra, tan importante desde el punto de vista didáctico porque fué concebida y dispuesta especialmente para la enseñanza de la materia.

De igual manera que en Buenos Aires se reeditó, seguida de una antología, y en La Habana se ha reimpreso con adiciones acerca de la literatura cubana por el doctor Salvador Bueno, la Editorial Porrúa ha

hecho esta primera edición mexicana de la excelente obra de Guillermo Díaz-Plaja, unida a una nueva historia de nuestra literatura.

Se encomendó la redacción de la *Historia de Literatura Mexicana* al doctor Francisco Monterde que es profesor de literatura, desde 1923, en la Universidad Nacional Autónoma de México, donde tiene a su cargo la cátedra de Literatura Mexicana en la Facultad de Filosofía y Letras.

Su *Historia de la Literatura Mexicana*, que aparece en las páginas 385 a 620 del tomo que contiene ambas obras, en su primera edición sigue un procedimiento expositivo análogo al que adoptó el crítico Díaz-Plaja, quien sugirió que se encargara al doctor Monterde para redactar esta nueva historia de nuestra literatura, por su experiencia en la enseñanza de la misma materia.

Una y otra historias literarias están escritas en capítulos breves, cada uno de ellos ceñido a una etapa definitiva, dentro de la evolución social de los respectivos países, y el desarrollo de los llamados géneros literarios, en verso y en prosa, va siguiéndose, desde su origen, en los períodos correspondientes.

Para facilitar la retención de los datos, de preferencia relacionados con las obras estudiadas, y simplificar la enseñanza de la asignatura, ambos críticos evitaron la acumulación de aquéllos, que llega a resultar confusa, cuando los mismos datos se suceden en párrafos demasiado extensos.

Por esa razón, tanto el historiador de la literatura española como el de la literatura mexicana, prefieren la frase breve y distribuyen el asunto tratado dentro de cada capítulo, en cortos parágrafos que faciliten, a la vez, la exposición al maestro y la comprensión al alumno.

De acuerdo con las mismas normas, ambos profesores se esforzaron, según advierten, por lograr que la lectura de este libro "sea provechosa y ayude a quien desee familiarizarse con las literaturas española y mexicana, desde sus orígenes hasta el presente."

La obra, por consiguiente, "será útil auxiliar del profesor de esas literaturas y asequible guía del estudiante, que en la primera hallará los antecedentes hispanos de la segunda, la cual es, a lo largo de tres siglos, prolongación y, en buena parte, adaptación local de aquélla.

"Por serlo, dicen en el prólogo, no se insiste, al seguir el curso de la mexicana, en los aspectos que han sido comunes a ambas literaturas, durante los siglos XVI a XVIII, y se da mayor espacio, en la segunda, a todo lo que corresponde a los siglos XIX y actual.

XUM

"Con el fin, opinan, de que el texto no invada el campo de exposición del catedrático y la atención del estudiante se concentre en las obras, antes que en los autores, lo biográfico se ha reducido, casi siempre, a las fechas y los datos indispensables para situar los escritos."

El tratamiento que el doctor Monterde quiso dar a la *Historia de la Literatura Mexicana*, en esta primera edición, no incluye, por razones de espacio, abundantes referencias y opiniones de críticos nacionales y extranjeros. Así se hizo, para evitar que el volumen resultara demasiado voluminoso.

Sí contiene la historia de nuestra literatura, como aquella de la española de la que es autor experimentado Guillermo Díaz-Plaja, trozos ejemplificadores en prosa y aun composiciones íntegras en verso, con las cuales el profesor y el alumno podrán familiarizarse con el estilo de cada prosista o poeta.

Como aquélla, también la *Historia de la Literatura Mexicana* tiene, al final de cada siglo o etapa, la sinopsis que en forma objetiva los resume para que el estudioso pueda abarcar, de una sola ojeada, las obras y los autores que su memoria necesita retener, con las fechas correspondientes.

Esta historia de nuestra literatura, ilustrada con retratos, portadas y facsímiles, varios de ellos escasamente conocidos, precisa el deslinde, en cuanto a épocas y géneros literarios y, al dar mayor amplitud a la etapa actual, la pone al día, ya que incluye no sólo obras recientes sobre la poesía prehispánica, sino los valores nuevos.

Tanto la *Historia de la Literatura Española*, en la que se hallan reproducidos los grabados, gráficas y mapas de la edición precedente, como la *Historia de la Literatura Mexicana*, fueron cuidadosamente impresas en la Unión Gráfica, S. A.

JOSÉ GOYENECHE Y VILLARREAL

VÍCTOR MASSUH, *América como inteligencia y pasión*.—Tezontle. México, 1955. 113 pp.

Bajo este sugestivo título, que compendia bien el contenido de la obra, aparece en la selecta colección "Tezontle" del Fondo de Cultura Económica un conjunto de ensayos de Víctor Massuh, en su mayoría

publicados antes, parcial o totalmente, en revistas y diarios de la Argentina.

Integran ese conjunto los ensayos que llevan por título, respectivamente, "Hostos y el Positivismo hispanoamericano", "El activismo creador de Martí", "Agonía y espíritu de síntesis", "Dos caras del conocimiento de América", "América entre la naturaleza y la historia" y "La lucha contra el olvido".

El autor dió a conocer el primero en 1950, en la revista mexicana que con tanto acierto dirige el licenciado Jesús Silva Herzog: *Cuadernos Amercianos*; aparecieron en el diario bonaerense *La Nación*, entre 1952 y 1954, el antepenúltimo y el penúltimo y unos fragmentos del segundo, del cual también se publicaron otros en *Imago Mundi* y en *Cursos y Conferencias*, de la capital rioplatense, en 1953.

De los restantes ensayos, otros dos fueron dados a conocer por la revista de Victoria Ocampo, *Sur*, en 1953: "Agonía y espíritu de síntesis" y "La lucha contra el olvido". Quien haya leído alguno de ellos en las páginas de la publicación en que fué impreso por primera vez, se complacerá en hallarlo, reunido con los demás, en este tomo de "Tezontle".

Son todos los ensayos de Víctor Massuh dignos de la recopilación y merecedores de la relectura. Como el autor observa al prologarlos, el libro que los reúne posee "unidad interna", a pesar de hallarse formado por material que se elaboró en diversas épocas.

Se propuso, en estos ensayos, "precisar los perfiles de un modo de entender al hombre como síntesis de contenidos opuestos, como totalidad armónica", ya que "la peculiar insistencia de esta actitud en múltiples momentos de nuestra cultura, configura una de las notas espirituales que nos definen."

Víctor Massuh señala el móvil que le llevó a realizar cada uno de ellos: "El primer ensayo, consagrado a Hostos, tiene el propósito de señalar cómo en el espíritu de este gran racionalista venían pugnando las intuiciones de un ideal humano que trascendía el de la sola razón."

En el segundo "El activismo creador de Martí", según frases del ensayista, "se destacan los elementos originales de un nuevo estilo político que bien puede ser interpretado como una superación de las dos actitudes más típicas de la política americana: la caudillesca y la intelectualista. La imagen de Martí fué adquiriendo, al calor de aquella

acción formativa, el carácter de un cumplimiento carnal del ideal humano entrevisto por Hostos."

Claro está, dice después, "que este ideal no tuvo floración súbita; como se advierte en el trabajo 'Agonía y espíritu de síntesis', entronca con una gran tradición del pensamiento americano."

Por último, indica Víctor Massuh que "parecerá realmente exagerado hablar de tradición pero en los tres ensayos siguientes —'Dos caras del conocimiento de América', 'América entre la naturaleza y la historia' y 'La lucha contra el olvido'—, se intenta precisar sus alcances en tierras de incipiente cultura", pues "aun siendo la naturaleza una presencia demasiado fuerte, ninguna razón justifica el escamoteo del sentido creador de nuestra historia mediante el abuso de categorías naturales aplicadas a la comprensión de nuestras formas de vida."

En cuanto a la inteligencia y la pasión, mencionadas en el título de esta obra, su autor afirma, al explicar su propósito: "Quizá este modo de aproximar la inteligencia a la pasión defina un carácter: nuestra espiritualidad, como se verá más adelante, conoció el secreto de bellas complementaciones". Palabras que constituyen otro incentivo para la relectura de estos ensayos, abundantes en personales ideas y escritos en excelente prosa.

* * *

JOSÉ ZORRILLA, *México y los mexicanos (1855-1857)*.—Prólogo, notas y bibliografía de Andrés Henestrosa. Colección Studium, 9. Ediciones De Andrea. México, 1955. 158 pp.

Atento a la vez al presente y al pasado de México, Andrés Henestrosa no dejó pasar inadvertido el primer centenario de la llegada a este continente del poeta romántico español José Zorrilla, quien pasó más de diez años en tierras mexicanas, aun descontado el breve paréntesis de su estancia en Cuba.

Al cumplirse una centuria del primer arribo a México del más popular de los poetas líricos y dramáticos hispanos de su tiempo, las Ediciones de Andrea incluyen en su "Colección Studium", como noveno número de ésta —en cuyo tomo precedente aparecieron, con prólogo de Alfonso Junco, las *Cuestiúnculas gongorinas*, del lamentablemente desaparecido humanista mexicano Alfonso Méndez Plancarte—, *México y los mexicanos*, por José Zorrilla.

Contiene el libro una parte del tomo inicial de *La flor de los recuerdos*, que "como ofrenda que hace a los pueblos hispanoaméricanos" salió en México de las prensas del *Correo de España*: aquellas que contienen lo relativo a la naturaleza, las tradiciones, las costumbres y algunos aspectos del arte literario, según los vió, con atenta mirada, el poeta vallisoletano.

Tuvo tal obra, publicada por entregas —según se recuerda al reeditarla, después de haber desaparecido casi por completo— el carácter de una carta dirigida desde México, por José Zorrilla, al otro poeta del romanticismo español que, como él, había recorrido con fortuna los caminos de la lírica y el teatro: Angel Saavedra, Duque de Rivas.

Buen número de las páginas de *México y los mexicanos* está dedicado a informar sobre la obra y algunos detalles de la vida de los escritores mexicanos de principios a mediados del siglo XIX: aquellos que se sitúan entre el neoclasicismo y la primera etapa del romanticismo, ya que Zorrilla no presenció la recaída que se conoce como "segundo romanticismo mexicano".

Trata el autor, preferentemente, de dar noticia a su corresponsal —que había vuelto a España, después de su exilio en otros países europeos—, acerca de los escritores que iban por senderos afines a los que ambos frecuentaban: los de la lírica y la dramática; pero también incluye algún informe sobre los prosistas: los escasos cultivadores de la novela en la primera mitad de la pasada centuria.

Como hace notar Andrés Henestrosa, las opiniones de Zorrilla —quien, sin aspirar a hacer crítica literaria, era buen catador de la lírica y sabía apreciar también las cualidades de los prosistas de categoría— no sólo tienen interés para los lectores presentes, por tratarse del juicio de un lírico tan famoso como él. Certero en su selección y en sus juicios, aun sin proponérselo, señaló el camino a futuros investigadores.

La mayoría de los nombres y de las obras que él elogió, en su etapa de simpatía hacia México, figuran aún en las antologías que posteriormente se han formado; de preferencia, aquellos que se refieren a la lírica mexicana. Algunos juicios fueron reforzados, más tarde, por la autoridad de don Marcelino Menéndez y Pelayo, y casi todos se han repetido, con leves modificaciones, en las primeras historias de la literatura mexicana, después de haber sido recogidos por biógrafos de los mismos literatos.

XUM

Si en algunos casos su información fué deficiente —y aun llegó a cambiar el nombre de pila de un escritor para nosotros tan conocido como José Joaquín Fernández de Lizardi, a quien él llamó Manuel—, eso se subsana, en la reedición presente, con las oportunas notas de Andrés Henestrosa, complementarias, en lo biográfico y en lo bibliográfico.

El mismo Henestrosa, quien cuidó de la reedición, en las páginas que proceden a ésta y bajo el título de "José Zorrilla en México", traza con agilidad y finura la trayectoria del poeta español, a quien generosamente perdona —como lo han hecho ya los mexicanos— su ingratitud que le hizo adoptar posturas lamentables, porque prefiere recordar los aspectos constructivos de la obra de Zorrilla, en tal etapa de su existencia.

FRANCISCO MONTERDE.

OCTAVIO PAZ, *Libertad bajo palabra*.—Tezontle. México, 1949.

Si se acepta la teoría aplicada en el análisis de más de una obra literaria, tal vez con mayor plausibilidad en el de la obra del joven Goethe, de que el genio permite al artista sublimación y liberación de su experiencia vivida, en la obra de arte, la palabra poética es el mágico don de Octavio Paz para poder aceptar, soportar y reconciliarse con el mundo en el cual por fuerza mayor el ser humano se encuentra en su limitación y con el cual cada uno tiene que desembrollarse. Lo dice así el poeta en la introducción de *Libertad bajo palabra*: "Contra el silencio y el bullicio invento la palabra." Estos elementos del mundo circundante, completa indiferencia, o apartamiento, u hostilidad en el ambiente humano sin ser considerados como causas de preocupaciones o angustias por el hombre ordinario, son para el individuo de aguda sensibilidad, i. e. para el poeta, lo que oprime y aisla. Dice el poeta en "El desconocido":

> "El marcha solo, infatigable, eterno
> encarcelado en su infinito,
> como un solitario pensamiento,
> como un fantasma que buscara un cuerpo."

En los varios grupos de poemas que, según una cronología más bien general que estrictamente metódica, pertenecen a un período temprano, predomina el tono desilusionante y desilusionado.

El poeta, buscándose a sí mismo en un mundo que en *Vigilias* es por la mayor parte nocturno y lúgubre está confrontado, a causa de su temperamento, a problemas enigmáticos que le hacen volcarse dentro de sí mismo y, a la vez, le empujan a buscar la explicación y la justificación de su existencia. Las preguntas dirigidas al mar en "Mar por la tarde":

> "¿Dónde principias, mar, dónde te viertes?
> . . . . . .
> ¿qué mares invisibles, mar, alías?"

llevan al poeta a su propia situación:

> "¿Dónde principias, tiempo, vida mía",

y sugieren que no hay explicación lógica para la existencia humana, hasta el punto que el ser humano, consciente de su soledad, en su búsqueda interior y exterior ve en Dios al adversario. Dice el poeta en "Otoño":

> "Y algo que no se sabe y dice 'nunca'
> cae del cielo,
> de ti, mi Dios y mi adversario."

No halla tampoco el consuelo del sueño; está dominado el grupo *Vigilias* por el insomnio, el tedio, por la completa falta de relaciones humanas y la amarga conciencia de las limitaciones de la vida humana:

> "El nacer y el morir son las fronteras",

La interpretación artística del estado atormentado del alma está hecha por medio de metáforas que en su conjunto de realismo y fantasía recuerdan la metáfora sorprendente del conceptismo: habla el poeta del *aire asesinado* y de *los vocablos huérfanos* en "Nocturno", y en "Lágrima" dice:

> "Su rastro es piedra calcinada,
> salitre bajo el sol."

No hay sentimentalismo. La indiferencia del mundo, duro como las piedras y murallas en los versos dirigidos a Rafael Vega Albela, "Crepúsculo de la ciudad", está expuesta concisamente. Aquí ve el poeta nada más que lo lúgubre y hostil: *calles sin fin andadas, desvarío sin fin del pensamiento desvelado,* destrucción y tedio bajo un cielo totalmente indiferente

e impermeable, con la sola certidumbre de la nada. En *Mar por la tarde* el poeta ve analogía entre lo que observa en el mundo exterior y su propio estado de alma hasta el extremo que identifica el mar, que naufraga en sí mismo, con su experiencia, haciendo así de la última estrofa una metáfora de la nulidad de la vida humana:

> "En ti naufragas, mar, voraz espejo,
> eternidad donde la sed es sal,
> la sal espuma, vértigo la espuma,
> y espuma y sed, vértigo y sal, son nada."

Es un alivio parcial cuando en "Envío", último poema de *Vigilias*, el autor se aparta algo de la completa desolación, sintiendo que la palabra le llega no para dirigirse a alguien sino para darle la realizción de su personalidad:

> "y se rescata, y vuelve a ser yo mismo."

No es la metáfora el único medio de Octavio Paz para comunicar sus angustias y preocupaciones. El poeta usa a veces la repetición, especialmente la repetición intensa de preguntas directas, por ejemplo, *¿cómo decir?* en "Nocturno" y *¿dónde pricipias, mar?, ¿dónde principias, tiempo?* en "Mar por la tarde". También emplea, en contraste con el lenguaje simbólico, palabras sencillísimas, como en "Pregunta":

> "¿Quién sabe lo que es un cuerpo,
> un alma,
> y el sitio en que se juntan"

y repetición con el juego musical de palabras como en "El espejo" cuando dice:

> "porque mi ser expira y es ceniza,
> es pira y es ceniza,
> respira y es ceniza."

En suma, el tono de *Vigilias* indica conciencia de inteligencia y razón:

> "Y nada queda, sino el goce impío
> de la razón, cayendo en la inefable
> y helada intimidad de su vacío",

pero completa incapacidad de aceptar la validez de un mundo espiritual fuera de la experiencia individual y personal. Así lo único que queda en las exploraciones del mundo metafísico es la nada, hacia la cual el poeta se siente inexorablemente destinado.

Nos parece oportuno seguir con la discusión de los otros grupos cronológicamente, puesto que se entrelazan en sus fechas. Después del negativismo de *Vigilias*, poemas de fecha posterior contrastan con las experiencias lúgubres del insomnio; así los versos de *Asueto* son, en parte, versos de luz y de resplandor. No se trata de una descripción tradicional de la naturaleza; más bien de una creación que resulta de dos corrientes recíprocas, una saliendo de las impresiones del mundo exterior, otra la que brota dentro del poeta y evoca para él una riqueza de asociaciones mientras observa el verano campestre del paisaje mexicano. Así hay un conjunto de la realidad del verano y su exuberancia, lluvias, sol, la naturaleza despierta y la experiencia personalísima que es conciencia de la plenitud de la vida interior, a veces una plenitud casi falsa, desilusionante, una "mentida plenitud" en "Junio", a veces conciencia de verdadera riqueza interior "la plenitud silenciosa de lo vivo", en "Medianoche". No hay énfasis en lo regional: el ambiente local es experimentado en primer lugar como ambiente en el cual el poeta se analiza a sí mismo. Proyecta el resplandor del verano sobre el alma del poeta una cantidad de matices sorprendentes, pero no goza en el sentido convencional de la vida deleitosa, tranquila, buscada por muchos en la serenidad del campo; más bien se da cuenta agudamente de un torbellino de sensaciones interiores dentro de su propio temperamento que está como para estallar al encararse con la realidad. El frecuente uso de la primera persona podría invitar al error de ver en la poesía de Octavio Paz puramente un análisis subjetivo del artista. En su caso puede decirse que palabras nacidas de experiencias personalísimas se convierten en palabras de sentido universal. El mundo exterior que le inspira las metáforas e imágenes es el de los ríos, lagos y montañas de México, pero en sus calidades intrínsecas no hay rastro de provincialismo, como tampoco lo hay en poemas de situación metropolitana: En el poema "En la calzada" dice:

> "Todos caminan, nadie se detiene.
> Cada uno a su pequeño negocio."

Y si el ambiente, en unos casos, tiene algo de las misteriosas noches de Rufino Tamayo, la pesadilla nocturna es también experiencia universal. La realidad del paisaje tiene varios efectos: no causa impresiones que son estáticas, sino estando la disposición del poeta sujeta a influencias sutilísimas, el tono fluctúa entre el pesimismo y la desilusión, de un lado, y susceptibilidad para lo hermoso, de otro lado, facilitando así el aprecio de la "plenitud silenciosa de lo vivo".

En algunos poemas de *Asueto* se muestra Octavio Paz también maestro del verso dentro de la tradición de la teoría poética "la musique avant toute chose": musicalidad, movimiento, ritmo, ligereza, caracterizan las poesías "Viento", "Espiral", "Nubes", sin que estos poemas sean poesía solamente descriptiva. Siempre es el hombre el que vive, absorbe y refleja la naturaleza.

El intercambio entre los dos mundos, el interior y el exterior, parece ser la base de la experiencia poética de Octavio Paz, cuando contempla el paisaje en sus varios aspectos. Típico de este intercambio es el poema "Lago": las imágenes se refieren a lo visto, como *las aguas prisioneras, el resplandor indolente, el cielo caído* e insinúan que tal observación del mundo exterior sólo es posible para uno que vive con toda la sensibilidad al interior y para quien las impresiones sensoriales causan, por una serie de asociaciones, una evocación repentina de la experiencia interior:

> "Y en los ojos un ritmo,
> un color fugitivo,
> la sombra de una forma,
> un repentino viento
> y un naufragio infinito."

En los poemas de amor (*Girasol*) la conciencia de la fugacidad del tiempo se hace aguda. Preocupaciones latentes, el sondear de los límites de la existencia humana ante la abundancia vital de la belleza, el entregarse a toda la gama de los placeres sensuales causan que la vida humana se convierta en "una pausa entre este tiempo y otro sin medida", pero una pausa no de angustia, ni de soledad desesperada, sino de mayor goce y de sutilísima impresionabilidad. En "Cuerpo a la vista" esta entrega a la experiencia amorosa es expresada por imágenes de resplandor y exuberancia:

> "tu pelo, silencioso río solar, otoño espeso, caída
> de agua de hojas doradas",

"tu piel pan apenas dorado y tus ojos de azúcar
quemado".

Las últimas líneas de este poema, destacándose por su distinta forma métrica como un envío insinúan la posibilidad de un vencimiento de la angustia y la aceptación del confín restringido de la vida humana:

"Patria de sangre,
única tierra que conozco y me conoce,
única patria en la que creo
única puerta al infinito."

Comparando los dos *Nocturnos* —el de *Girasol* y el de *Vigilias*— la vacilación e inquietud acentuada por la repetida pregunta "cómo decir", se han convertido en aceptación de los misterios de la vida. En ambos *Nocturnos* la noche no sugiere fuga de la realidad, en el sentido tradicionalmente romántico, sino que sutiliza la facultad de percepción; el silencio y la soledad todavía predominan, pero ya no oprimen:

"un río, una corriente dulce y silenciosa,
te inunda por dentro, avanza, te hace oscura:
la noche moja riberas en tu alma."

Si los grupos de poemas *Vigilias*, *Asueto* y *El girasol* son de cierto modo restringidos por el ambiente escogido por el autor y por su estado de ánimo en nun número de circunstancias, "Puerta condenada" es ya más expresión de una ideología alcanzada en un momento decisivo, no sólo por el poeta, sino por el filósofo Octavio Paz. En "Puerta condenada", después de pasar por un mundo lleno y abierto, se encuentra en la situación en la cual recuerda una vida de abundancia, de erotismo, de busca, pero la creación artística de lo vivido tampoco da calma ni satisfacción. Está el muro que cierra el paso, parece inalcanzable la plena serenidad. La futilidad de la existencia y la falta de estar anclado por vínculos a algo que dure, son las mayores desilusiones. Dice el poeta en "Razones para morir":

"No hay patria, hay tierra, imágenes de tierra,
polvo y luz en el tiempo..."
"Otros me hablan de la gloria.
¿Durar? ¿Dura la flor? Su llama fresca
en la mano del viento se deshoja:
la flor quiere bailar, sólo bailar."

Los recuerdos e impresiones de una vida dejan sus huellas sin ser de importancia cabal. El esfuerzo de librarse de este mundo tangible es procedimiento difícil, puesto que cada detalle adquiere valores emocionales. La necesidad de abandonar la familiaridad de un ambiente en la instabilidad de la vida es inexorable como en "Adiós a la casa":

> "Quiero decir adiós a este pequeño mundo,
> único mundo verdadero."

Prevalece el tono de soledad en "El visitante", "La calle" y en "Elegía interrumpida". En "Cuarto de hotel", poema que por el mismo título evoca la impersonalidad de un ambiente triste y vacío, el poeta llega otra vez a conclusiones amargas en cuestiones de fe:

> "No nos espera Dios al fin de la semana.
> Duerme, no lo despiertan nuestros gritos",
> "y al reino de su nada volveremos."

Pero no es ésta la actitud final del poeta. Aunque sigue sintiendo hondamente la soledad y la falta de estabilidad y aunque sigue solo dentro del silencio y bullicio, habla ahora en un tono reconciliador. El buscarse a sí mismo por la relación con el mundo, el hallar la significación de la personalidad integrándose dentro de la sociedad humana hacen posible para el poeta la aceptación de lo que es substancial y sencillo, del vivir con máxima intensidad dentro de los límites humanos, del llegar a la muerte con serenidad, como lo dice en la vida sencilla:

> "Llamar al pan el pan y que aparezca
> sobre el mantel el pan de cada día";
> . . . . . .
> "darle al sudor lo suyo y darle al sueño
> y al breve paraíso y al infierno
> y al cuerpo y al minuto lo que piden";
> "Y que a la hora de mi muerte logre
> morir como los hombres y me alcance
> el perdón..."

Alcanza en "Himno entre ruinas" un triunfo definitivo sobre la fugacidad del tiempo y la soledad del individuo. Sobre el fondo grandioso de las ruinas de Teotihuacán, símbolo de lo transitorio de toda cultura humana, el poeta ve una reconciliación de la *inteligencia* con la *conciencia-espejo*: consciente de las dos fuerzas dentro de sí, el hombre ya no es

arrastrado por la una o la otra, sino que ve su misión y su dignidad en sus actos:

> "La inteligencia al fin encarna en formas,
> se reconcilian las dos mitades enemigas
> y la conciencia-espejo se licúa,
> vuelve a ser fuente, manantial de fábulas:
> Hombre, árbol de imágenes,
> palabras que son flores, que son frutos, que son actos."

GABRIELE VON MUNK BENTON

LUIS MONGUIÓ, *La poesía postmodernista peruana.*—University of California Press, 1954.

En 1952 Luis Monguió publicó, por intermedio del Hispanic Institute de New York, una importante monografía —la más completa que conocemos— sobre César Vallejo. El libro que ahora comentamos es una ampliación e intensificación de aquella búsqueda de materiales hecha en torno a la figura y el ambiente cultural del gran poeta peruano. Becado por la John Simon Guggenheim Memorial Foundation de New York durante el año lectivo de 1951-1952, Luis Monguió pudo revisar pacientemente el fondo bibliográfico del Instituto Hispánico de la Universidad de Columbia, de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, de la Biblioteca de la Universidad de California, en Berkeley y de la Biblioteca Nacional del Perú. Luego de examinar una por una la obra de los autores tratados, de organizar y estudiar la crítica existente sobre cada uno de ellos, de ver y rever revistas, periódicos y diarios de la época estudiada, el distinguido profesor del Mills College nos da una obra exhaustiva sobre el período de la poesía peruana que va desde las últimas décadas del siglo pasado hasta los poetas más recientes, como Martín Adam, Gustavo Valcárcel o Salazar Bondy. Trabajo de un investigador responsable y seguro, es, además, el de un fino espíritu de artista que, a la par que ordena y medita, discierne y juzga, siente, goza y hace gustar los verdaderos valores de la poesía. Cabe destacarlo, porque la investigación literaria ha dejado de ser un mero acopio erudito de ficheros técnicamente clasificados; hoy sabemos que la investigación es todo eso, sin lo cual no habría investigación, pero sabemos también que es algo más: el hallazgo de un mundo de vida

poética y la recreación —vivificada en el investigador y transfundida al lector— de ese mundo o mundos en que se mueven las criaturas del arte. Se requiere formación cultural y técnica, sin duda; pero, por sobre todo, es preciso que haya una sensibilidad, un alma, un espíritu capaz de hacer andar esa cultura y esa técnica por los misteriosos caminos de la poesía. Luis Monguió, que ha conseguido lo primero con los más depurados y rigurosos métodos, nos ofrece lo segundo con la claridad y la emoción del artista. Bienvenido, pues, este libro, que ha de servir de modelo a tantos otros que están por escribir sobre el mismo período en las literaturas de los demás países de la América Hispánica. Porque sin estas exégesis monográficas especializadas, no será posible escribir con certeza nuestra verdadera historia literaria.

*La poesía postmodernista peruana* comprende seis capítulos, a saber: I. *Introducción. La modalidad peruana de la poesía modernista*; II. *El agotamiento y el abandono del modernismo en la poesía peruana*; III. *El vanguardismo y la poesía peruana*; IV. *El nativismo literario en la poesía peruana*; V. *La poesía social peruana*; VI. *La poesía pura en el Perú*. Completan estos capítulos unas *Notas*, de gran utilidad para el lector, y una *Contribución a la bibliografía de la poesía peruana* (1915-1950), que es la lista más completa de que ahora disponemos sobre autores, obras y ediciones de la poesía peruana actual. Un *Indice onomástico* y un *Indice general* ayudan a manejar cómoda y fácilmente el volumen.

Los dos primeros capítulos son, en realidad, una introducción al tema del libro: la poesía postmodernista peruana. Pero era necesario rever y fijar estrictamente el movimiento modernista, sin el cual no se comprende la poesía posterior. Evidentemente, Monguió ha utilizado con provecho exposiciones anteriores, sobre todo el *Indice de la poesía peruana contemporánea* de Luis Alberto Sánchez (Ediciones Ercilla, Santiago de Chile, 1938), y el *Panorama actual de la poesía peruana* de Estuardo Núñez (Editorial Antena, Lima, 1938). Pero estas obras sólo parecen haberle ofrecido el cuadro general, ya que Monguió, habiendo usado materiales de primera mano, sigue caminos muy personales y presenta cuadros y da juicios de valor totalmente nuevos y originales. Luis Alberto Sánchez nos da, por ejemplo, el siguiente esquema: *Primera época* (1895-1905). Poesía de torre de marfil, pero con vagos anhelos multitudinarios. Modernismo en la forma y mesianismo en el deseo. González Prada inicia el camino, en el que triunfa Chocano. *Segunda época* (1905-1915). Apogeo del modernismo. Tutela de Darío. Hegemonía de Chocano. Ini-

ciación de lo vernáculo con José Gálvez, etc. *Tercera época* (1915-1923). El movimiento "Colónida". Simbolismo de Eguren. Antiacademismo de Valdelomar. Hegemonía de González Prada. Insurgencia de la provincia. Hidalgo y el "simplismo". *Cuarta época* (1923- ). Poesía revolucionaria de masas. Forma ultraista y futurista con temas vernáculos e indigenistas: Vallejo, Peralta y Spelucin. Lo humano y el cholismo. *Quinta época* (1927- ). Poesía surrealista. Limeñismo. Doctoralismo. Renacimiento de la bohemia. Salón, formulismo, marginalizamiento. Por su parte, Estuardo Núñez, que hace comenzar la nueva poesía del Perú en 1918, con el grupo "Colónida" y el libro de Vallejo: *Los heraldos negros* (1918), además de la *Panoplia lírica* de Alberto Hidalgo (1917), nos da otro cuadro bien diferente, a saber: I. *Evolución de la nueva poesía peruana*, especie de introducción al "purismo" y los movimientos divergentes. Estudia la poesía de Hidalgo, Vallejo, el grupo "Colónida" y el grupo "Amauta", hasta lo que Núñez llama "crisis de la vanguardia" y "retorno del orden poético". II. *El purismo*. Estudia a Carlos Oquendo de Amat, Enrique Peña Barrenechea, Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen y Xavier Abril, entre otros. III. *El neo-impresionismo*. Siempre girando en torno a César Vallejo, que toma como figura central de todos estos aspectos, estudia a Spelucin, Oscar Imaña, Méndez Dorich, Moreno Jimeno, Alberto Tauro y otros. IV. *El expresionismo indigenista*. Sería la culminación de Vallejo, como símbolo de una época. Además estudia a Alejandro Peralta y sus seguidores. V. *Inquietud nueva en las generaciones anteriores*, especie de revisión complementaria de los capítulos del libro. Como se puede ver, Monguió está más cerca de Sánchez, a quien atiende en muchas de sus observaciones, al fijar ahora la liquidación del romanticismo, los restos de realismo mitigado y el triunfo del modernismo. Este último se anuncia con Manuel González Prada, escritor ya desde 1864, aunque sus *Minúsculas* no se publicaron hasta 1901. Pero el Perú no toma conciencia del modernismo hasta que empieza a conocerse a Rubén Darío, presentado en 1890, en *El Perú Ilustrado*, por doña Clorinda Matto de Turner. Empieza a generalizarse en 1893. Santos Chocano empieza a escribir o a publicar en 1891 y se pone a la cabeza del movimiento con su revista *La neblina* (1896-1897), después de la aparición, en Buenos Aires, de *Prosas profanas*. Desde 1900 a 1901 colabora en *El Modernismo*; su primera obra es de 1906. Desde 1900 a 1915, todos los autores peruanos parecen afectados de modernismo, si bien con diferentes matices y con mayor o menor adhesión a la

nueva estética: José Gálvez, Enrique Bustamante y Ballivián, Alberto J. Ureta, José María Eguren, Leonidas N. Yerovi y Abraham Valdelomar. Sin embargo, el modernismo fué en el Perú un producto importado, y como tal quedó. El mismo Chocano pudo resultar un "exotizante en la propia América" (p. 53), a pesar de haberse discutido alguna vez si él o Darío sería el poeta del Nuevo Continente. Más que el modernismo, debemos ver en Chocano al creador de una nueva forma de americanismo poético, consistente acaso en el deseo de buscar el "alma de América", más que sus temas externos, característicos, plásticos —como lo había hecho el romanticismo— y expresarla en la nueva técnica del modernismo. De aquí que el grupo "Colónida" no pudiera prescindir de estampar su fotografía en la tapa del primer número de su revista. En cambio, Eguren es el más decididamente modernista —el más exótico— para los peruanos que buscaron después los caminos de la poesía pura. De ahí que el arte de Eguren tardó en ser apreciado y no muy conocido en el período de 1900-1915, dominado totalmente por Chocano (por lo menos en la popularidad), y por Prada (evidentemente en la renovación técnica). Un crítico, al comentar *Simbólicas* de Eguren, en 1911, todavía dice: "... huraño hacedor de rarezas de la más novísima factura, dió a cada uno de sus versos, a veces rudos y amorfos, un extraño resplandor sugerente sobre un fondo nebuloso... nadie ha alcanzado entre nosotros, como Eguren, el don excelso de no dejarse comprender ni aplaudir por los lacayos del arte" (cfr. Monguió, p. 19). El modernismo resultó ser, en definitiva, como afirma una tesis doctoral de Francisco Mostajo, que Monguió maneja y cita en p. 11, "eminentemente ecléctico; algo así como la selección de todos los rituales artísticos..." Monguió resume: "Tal parece la teorización del modernismo en sus comienzos en el Perú: eclecticismo, libertad, individualismo, naturalismo mitigado, notas simbolistas, revolución técnica y formal basada en el deseo de trasladar el ritmo interior al exterior" (p. 11). Y luego, en la p. 24: "En resumen, en los primeros años del siglo XX priva en la poesía peruana el movimiento modernista. Llegado tarde al Perú se caracteriza este movimiento en dicho país por un amplio eclecticismo en el que a menudo se trasluce, sin brusca ruptura, un sentimiento romántico. Pronto, sin embargo, a la vista de los modelos extranjeros, van imponiéndose los poetas peruanos de las adquisiciones técnicas, primero de tono parnasiano, simbolistas luego, y de la fusión de ambas tan felizmente realizadas por Darío. En algunos escritores peruanos esas va-

rias técnicas se suceden las unas a las otras; otros escritores se adhieren a una u otra de ellas y le permanecen fieles. Con lo cual el objetivismo y y el subjetivismo, la denotación y la connotación, la descripción y la sugerencia, el realismo poético y la angustiosa expresión de lo sentido y lo incognoscible, se encuentran coetánea y paralelamente en la poesía peruana de 1900 a 1915. General característica de ella es, sin embargo, por esos años, la conciencia técnica. Sea cualquiera la tendencia de cada poeta, el modernista peruano sabe lo que hace, es consciente de cómo escribe. Posiblemente debido al énfasis formalista de este movimiento, que les llegó hecho a los peruanos, se les nota —salvo a los cabezas de fila, Chocano y Eguren, en sus respectivas esferas y en su poesía madura— harto derivativos, enfeudados como están a alguno o varios de los manerismos de Darío o de los modelos de Darío. Consecuencia a su vez de esto es la solidificación de las formas modernistas en retórica modernista, en fórmulas de otra preceptiva literaria, que pronto empiezan a empalagar. Hacia el final de los años que ahora hemos estado considerando, a mediados de la segunda década del siglo, la poesía peruana muestra por una parte algunos trazos de lo que se ha llamado mundonovismo, signo de vagas civiles inquietudes, y por otra parte, cierta tendencia hacia el tono menos decorativo, menor, más íntimo del modernismo. Coincidentes con la crisis de la guerra, esos cambios de tono facilitarán el posterior abandono del modernismo y de sus totems por parte de varios poetas evolutivos".

Monguió ha visto algo que me parece uno de sus mejores descubrimientos: el modernismo fué, en buena parte, una consecuencia literaria de la admiración americana por las naciones líderes de la Europa del 1870 al 1914. El desastre de la guerra hizo dudar al mundo de las bases de ese hasta entonces indiscutido liderato europeo. La primera guerra mundial encontró a la poesía peruana plenamente modernista, si bien ya un poco fatigada del modernismo. El momento fué propicio para denunciar una crisis de la poesía europea y aprovechar la anarquía reinante en la americana para enfocar un arte más nacional y autóctono. La tesis que en 1915 publica José Gálvez tiene como fin demostrar esta situación. Monguió la comparte y actualiza. Con acierto ve en Abraham Valdelomar al sedicioso modernista que busca ya una nueva tónica expresiva. Es la tesis sostenida también por Estuardo Núñez (*op. cit.*, cap. I, p. 11) y por Luis Alberto Sánchez (*op. cit.*, p. 29). Pero Monguió completa: Valdelomar es un modernista terminal, que "se transforma ya en

algo más que un simple corifeo del modernismo." "Es decir, que aunque Valdelomar conservaba toda la conciencia artística del modernismo, comenzaba también ... a abrir en ella la brecha de un sobrenaturalismo, un nuevo intuicionismo, un neorromanticismo que, cuando en etapas posteriores y en otros escritores llegue a su máximo impacto, aceptará lo onírico, lo subconsciente y lo inconsciente como elementos de la poesía" (p. 27). Valdelomar advirtió las razones más profundas por las cuales el modernismo sufría un colapso fatal: era su aristocratismo refinado e individualista, que daba las espaldas al público y se encerraba en un círculo vicioso, meramente preciosista. Por eso, Valdelomar comprendió "a tiempo que un escritor necesitaba, ante todo, una gran popularidad, un público que se interesase por él, un mercado para sus obras ..." Lo nuevo que debía aportar Valdelomar era, pues, un cambio temático, que venía a ser, sin duda, un cambio de actitud poética y vital. Temas como la infancia provinciana, la vida familiar cotidiana, abandono de los paisajes versallescos, orientales o de cualquier otro exotismo por los paisajes y personajes peruanos, vistos cada día; he ahí la nueva dirección, la reacción contra lo que se consideraba caduco, el encuentro con lo nacional (Monguió, p. 28). Esto mismo hacen Ramón López Velarde en México y Luis Carlos López en Colombia. Para la Argentina, Monguió cita a Evaristo Carriego. Para mí, como para cualquier argentino, tiene más importancia Fernández Moreno y acaso el mismo Rafael Alberto Arrieta. Y no hay que olvidar que Leopoldo Lugones empieza la búsqueda de lo nacional "el sentido nacionalista y criollista de la literatura" que quería Valdelomar, después de 1910 en poesía, y ya desde *La guerra gaucha* (1905) en la prosa. Precisamente Mariano Picón Salas, en un ensayo que publicó en "La Nación" de Buenos Aires (1946), sobre Lugones, toma al poeta argentino como figura señera en este paso del cosmopolitismo modernista al encuentro nacionalista de las diferentes literaturas nativas de la América Hispánica. La revista "Colónida", si bien fué modernista en la mayoría de sus poetas, tiene más importancia, como lo ha dicho José Carlos Mariátegui (*7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*) por su insurrección contra toda forma de academismo, y, sobre todo, como lo ha visto Alberto Tauro (*"Colónida" en el modernismo peruano*, *Rev. Iber.*, I, 77-82), por "su reacción contra el desdén con que los escritores capitalinos solían mirar el movimiento cultural de las provincias, su orientación hacia la búsqueda de cauces propios". Al efecto, cabe destacar que el artículo más significativo de "Colónida"

es aquel en el que Federico More ataca a "La literatura peruana" de Ventura García Calderón (números 2 y 3) "por la atención que prestaba a la literatura de la colonia y a la literatura peruana europeizante" (Monguió, p. 31). Tema, por otra parte, que ya había tratado José Gálvez, en *Posibilidad de una genuina literatura nacional* (en *El peruanismo literario*, tesis doctoral, Lima, 1915). Esta misma tendencia a salir del modernismo para entrar en lo nacional peruano es evidente en Juan Parra del Riego y otros pertenecientes a grupos de provincias, bien conocidos, que por naturaleza y origen, iban en busca de lo autóctono y nacional. Frente a ellos, el egocentrismo individualista de Alberto Hidalgo y Alberto Guillén iba en busca de lo nuevo, pero con los ojos fijos en el "Futurismo" italiano y otros "ismos" a la moda. Desde luego la poesía que venía de las provincias estaba más en la sangre y el alma del peruanismo, y así se define esta lucha entre lo europeo y americano en el grupo de Trujillo (Oscar Imaña, Alcides Spelucin y César Vallejo), adoptando los últimos progresos de la técnica expresiva, (hecha, por cierto, en las vanguardias europeas), pero sometiéndolas a la más rancia temática nativa. Claro que esta salida del modernismo se hace de muy diferentes maneras, que dan otras tantas actitudes o tendencias y ponen de manifiesto la gran vitalidad de la poesía peruana producida en los años de la primera guerra mundial. Monguió hace esta síntesis precisa y completa: "En resumen, los poetas peruanos durante los años de la primera guerra mundial iban saliendo del modernismo y se encaminaban hacia nuevos tipos de poesía. Las causas de ese movimiento de salida pueden ser, en lo formal, la fatiga por la repetición estilística a través de los años y, en lo filosófico, la crisis intelectual producida por el comienzo de quiebra del mundo, cuyo reflejo literario había sido el modernismo. Las principales tendencias literarias peruanas de esa salida parecen ser: 1) la readmisión de lo intuitivo en la literatura, en contraste con la conciencia literaria de los modernistas; 2) la adopción de una temática de lo cotidiano, corriente, vulgar, nimio, en contraposición a la temática exquisita del modernismo; 3) la afirmación de una visión literaria de lo local, lo provincial, lo nacional, en oposición al cosmopolitanismo y exotismo literarios de los modernistas; 4) entrada en la literatura poética de la nueva vida deportiva y maquinística, contemporánea, en contraste con el vivir mentalmente en la antigüedad o en el siglo XVIII francés de tantos modernistas; 5) la influencia de una escuela europea de "vanguardia", el futurismo, y de su desprecio por el pasado en quiebra, en con-

traste con las influencias del parnasianismo y del simbolismo y de sus acarreos culturales admirados por los modernistas; 6) la expresión admirativa y optimista ante la fuerza y la violencia y el triunfo de la voluntad fuerte (aun la irracional y arbitraria), trasladada al campo cultural, en contraste con el racionalismo, el eclecticismo y la ecumenicidad del modernismo; 7) la expresión poética de la solidaridad de los hombres ante el dolor de los efectos de ese irracionalismo sobre la humanidad, en contraste con la actitud generalmente abstencionista y *au dessus de la mêlée* de la mayoría de los modernistas ante problemas colectivos. Estas distintas tendencias son, como se ve, a veces complementarias las unas de las otras, a veces divergentes, a veces contradictorias. Ello es resultado del estado de crisis en la realidad circundante que redundaba en una crisis filosófica, cultural y literaria durante los años bélicos y revolucionarios del 1914 al 1920, según a su comienzo había percibido Gálvez. De estas tendencias, en una u otra forma, se percibirán los frutos en la sucesiva poesía peruana: de la ruptura con el pasado, en la poesía vanguardista; del nacionalismo literario, en la poesía nativista; de la afirmación de la solidaridad con los que sufren, en la poesía social; de la readmisión de lo intuitivo, en la poesía de aire superrrealista" (p. 59).

Los capítulos siguientes están dedicados a estudiar detenidamente estos aspectos de la poesía peruana. La índole de nuestra nota no nos permite seguir en todos sus detalles cada uno de esos capítulos. Mente ordenada y orgánica, Luis Monguió ha anticipado ya en el capítulo II los temas y los resultados de sus investigaciones ulteriores. En el capítulo III, al estudiar el grupo "Amauta", en las diversas formas del "vanguardismo" anticipa el sentido nativista y social de ese movimiento. La poesía peruana, como casi la de toda la América Hispánica (salvo alguna excepción sin importancia), parece seguir este itinerario general: a) frente al romanticismo y las formas noveladas del naturalismo, fruto de la ciencia positivista de la segunda mitad del siglo XIX, surge el modernismo, que es una respuesta a la crisis de la actitud moderna de la cultura y del arte, simbolizada ahora en la técnica científica y el triunfo del capitalismo universal. En países donde había un mayor arraigo de la cultura tradicional, la respuesta modernista fué una denuncia tan arriesgada que terminó con la muerte de esos modernistas: tal es el caso de Silva en Colombia, quien luego de buscar una respuesta por todos los medios, gusta "el triunfo de la muerte" en un balazo dado en el centro de su corazón, tan precisamente dibujado sobre su pecho por un médico

amigo (ironía, burla contra la precisión científica que tan cruelmente sometía la vida, la condición humana, más libre y misteriosa, sin duda, de lo que la ciencia pretendía); b) la denuncia de la crisis de esta cultura europea, que terminó fatalmente en la primera guerra mundial, dió las reacciones de los diversos "ismos" vanguardistas, que reflejan la terrible desorientación europea; los americanos de habla hispana sintonizaron esa crisis como un estado de decadencia europea; los más listos se refugiaron en lo propio de América (lo familiar, lo autóctono, etc.); otros buscaron en las últimas actitudes y formas europeas la necesidad de un comenzar de nuevo, desde abajo, y hasta identificaron ese comienzo con la juventud o niñez o pureza de América; sin embargo, pronto vieron que era imposible permanecer en la indiferencia de un optimismo juvenil e hicieron del dolor europeo la sustancia del dolor propio, encarnado simbólicamente en la realidad de un dolor universal humano: el dolor del hombre que no sabe ya qué hacer de la vida. Vallejo es la mejor encarnación americana de este dolor; de ahí que su poesía sea a la vez vanguardista, revolucionaria, nativista, social, individualista, humana "abstractizante", nacional y universal. El nativismo y la poesía social, con tendencia antieuropea, pero filocomunista, se explica como una derivación de esos "vanguardismos" de la Europa en crisis y como una necesidad de creer en otras formas de vida: Rusia y América venían a ser los indeclinables ámbitos humanos para esa nueva vida. Sin embargo, la decepción alcanzó a los más, y de nuevo vino el encierro en las torres solitarias, que ya no son de marfil, sino de carne doliente y angustiada. La poesía pura, que siempre fué el resultado de los más altos estados de comodidad social y económica, es ahora todo lo contrario: la expresión de una angustia desoladora, en donde el individuo, negado de todo "habitat" posible para su paz y bienestar, se resigna a depurarse "existencialmente", en una acuciosa y desesperada búsqueda de una esencia humana y única —absoluta acaso— de la que tal vez nunca podrá probar sus delicias. Tal parece ser el resultado de nuestros estudios más hondos sobre la poesía actual, tanto en Europa como en América. Y digo "la poesía actual", para comprender la más auténtica y universal expresión del ser contemporáneo, que está también en el teatro, la novela y el ensayo. América no difiere mucho de Europa, porque ha sentido su latido más profundo y se ha hecho solidaria con su forma de sentir, de pensar, de obrar y de crear. Somos, al fin, hijos de Europa; pero en países como México y Perú, de tanta tradición indígena, el problema de un aniquila-

miento de América por Europa o de una salvación de América por sus valores más genuinos, parece ser más apremiante y conmovedor. Acaso por ello el modernismo comenzó en México, con Gutiérrez Nájera; la reacción antimodernista se dió en México con González Martínez o López Velarde y en Perú con Valdelomar, Parra del Riego; y la culminación de todos los "ismos" de vanguardia, de todas las ideologías revolucionarias, se dió en Vallejo, a la vez que él encarna el grito más vigoroso de lo nativo y auténtico, que es como decir, de la voz elemental del hombre, anterior a todas las culturas y la esencia misma de su humanidad, hecha dolor porque es vida mortal, y así nacida naturalmente para la muerte.

El libro de Monguió que comentamos sigue este itinerario, desde luego, sin someterlo a la extrema síntesis que yo esbozo. Mente analítica, Monguió gusta desmembrar su propio unitario pensamiento y seguir así, por infinitos carriles, las huellas de un solo camino esencial: la poesía (que es el sentimiento, la actitud, el pensamiento, la expresión) que va de Europa a América, que busca hacerse propia en nuestro continente, y plantarse como una nueva esencia, una nueva voz, un nuevo ámbito, una nueva actitud frente a la europea. "Esta comprensión de la poesía como expresión total de las experiencias vitales todas del poeta, sin limitación temática ni objetiva, da su tono intenso y de un especial realismo a la poesía pura más reciente del Perú", dice Monguió en la página 179. ¿Acaso no es esta la mejor respuesta de la poesía de América a la de la crisis europea? El estudio de Monguió nos pone en la pista. Nuevos estudios deberán hacerse, con igual método, penetración y amor, en las poesías de México, Colombia, Argentina, Chile, etc. De todos estos estudios obtendremos la lección fundamental que buscamos. Y acaso lleguemos a la verdad de América, que es lo que a nosotros nos interesa.

ALFREDO A. ROGGIANO,
*State University of Iowa.*

# INFORMACION

## Séptimo Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana

### Resoluciones

I

El doctor Antonio Castro Leal, en nombre de la Universidad Nacional Autónoma de México, propuso la siguiente iniciativa:

La Universidad Nacional de México ofreció al Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana publicar en las prensas universitarias mexicanas una serie de clásicos de América, en ediciones preparadas por los miembros del Instituto.

Diversas circunstancias, entre ellas la falta de un plan concreto de trabajo, impidieron la realización del proyecto. La Universidad de México sigue interesada en la idea de difundir el conocimiento de la literatura iberoamericana por medio de ediciones apropiadas, y desea renovar ahora su invitación anterior proponiendo publicar comentarios y textos relativos al período de 1900 a 1950. La colección constaría:

1. De panoramas o historias de la literatura de algún país iberoamericano, o de algún aspecto de su literatura (poesía, novela, teatro, etc.), durante 1900-1950;

2. Antologías de los diversos géneros literarios (poesía, novela, teatro, ensayo, cuentos, etc.), que llevarían un prólogo explicativo y notas biobibliográficas y críticas de los autores incluídos;

3. Aunque es indudable que los trabajos tendrían una extensión variable, sería conveniente uniformarlos dentro de

dos categorías: el volumen normal y el volumen de doble extensión;

4. Para fijar la extensión del volumen normal habría que pensar en el material indispensable para presentar a las figuras de primera, segunda y acaso tercera categoría que representaran el período, o alguno de los aspectos del período escogido;

5. Aunque la serie se refiere al período 1900-1950 podrían rebasarse estas fechas en algunos años, cuando fuera necesario para explicar antecedentes o continuaciones de ciertos movimientos;

6. La Universidad de México se encargará de la edición y distribución de la serie, así como del pago de los honorarios a los miembros del Instituto que preparen los volúmenes de ella, de acuerdo con la tarifa acostumbrada de 10% sobre el precio al público de la edición total, y

7. De los productos de la venta se resarciría la Universidad de México de los gastos hechos y el sobrante serviría para desarrollar el programa editorial del Instituto.

La Comisión de Inciativas propone el siguiente acuerdo: Procédase a la publicación de esa biblioteca y designese director de la misma al doctor Antonio Castro Leal, a fin de que, de acuerdo con la Mesa Directiva, realice las gestiones necesarias para la edición de las obras. [Aprobada.]

II

El señor Raúl Silva Castro propuso la siguiente iniciativa:

Teniendo presente la conveniencia de acelerar los estudios regionales de literatura o la creación de los mismos, conforme los siguientes principios:

I. El Instituto debe funcionar en un establecimiento de enseñanza superior que le acredite la independencia necesaria para la realización de sus fines, o adscrito a la Biblioteca Nacional del país respectivo, según sea el caso;

II. El Instituto debe propender a la formación de archivos sistemáticos del material adecuado para el estudio de la literatura del país correspondiente, así como para el debido conocimiento de las influencias que se hayan recibido de otros países;

III. El Instituto debe dar cuenta periódicamente de los resultados de sus investigaciones, en un boletín o publicación de carácter similar, que contenga en lo posible la bibliografía nacional selecta que interesa a la investigación literaria.

La Conferencia, en fin, recomienda adscribir a los institutos nacionales de literatura, a título honorífico o con remuneración, a críticos literarios, bibliógrafos, historiadores de la literatura, catedráticos del ramo, etc., con la mayor amplitud posible, a fin de que la obra del establecimiento se distinga por su imparcialidad, su tolerancia y su espíritu de justicia.

La Comisión de Inciativas propone el siguiente acuerdo: Ampliense los estatutos del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana con el siguiente agregado a su artículo primero, inciso "k": Recomendar asimismo la creación de Institutos de Literatura que estén formados por los profesores y especialistas en la materia y que puedan disponer de los medios necesarios para el mejor cumplimiento de su propósito. [Aprobada.]

III

El doctor George O. Schanzer propuso la siguiente iniciativa relativa a la enseñanza de las letras iberoamericanas en los Estados Unidos:

A. The Institute will appoint a committes of scholars, headed by a man of prominence, to survey the present state of teaching of Latin American Literature in the U. S.

B. The actual survey will be the work of one man who undertakes the task on leave from his own institution, which will sponsor his project for a Ford Grant. With the backing of his University and the encouragement of the Institute, the young scholar is most likely to receive the grant for 1957/58.

C. The study will include the teaching of the subject on all levels. It will examine its place in the curriculum of major, minor, education, and area students. It ought to gauge its place in relation to peninsular studies. It should not be limited to circulars, but should include personal contact and observation.

D. The surveyor will be guided and aided by the Institute's Committee which will receive, edit, and publish his report and make suitable recomendations.

E. The study *may* include the past and present use of texts and other works on Spanish American Literature —including those published under the auspices of the Institute— in the teaching of the subject, with a view to their possible revision or replacement.

F. The Institute may then undertake to re-edit its texts, which have served us so well, on the basis of collective recommendations.

La Comisión de Iniciativas propone pasar la ponencia a la Mesa Directiva, a fin de que estudie la conveniencia de realizar lo propuesto en la iniciativa. En caso afirmativo, que dicha Mesa disponga dar los pasos necesarios para tal fin.

IV

El profesor Alfredo Angel Roggiano propuso la siguiente iniciativa:

"En virtud de que en el año próximo —1956— se cumplen diez años de la muerte del doctor Pedro Henríquez Ureña, la Comisión de Iniciativas recomienda por unanimidad la dedicación de un número de la *Revista Iberoamericana*, correspondiente a dicho año, a comentar la obra del ilustre humanista de la América Hispánica, y que se dirija a las agrupaciones culturales para que rindan homenajes semejantes en Hispanoamérica." [Aprobada].

V

El VII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana agradece a la Universidad de California su hospitalidad y las muchas atenciones dispensadas a sus miembros durante el desarrollo del Congreso, y pide para la Universidad y su Canciller un aplauso. [Aprobada.]

VI

El VII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana hace constar su agradecimiento al Secretario Ejecutivo del Instituto, profesor Marshall R. Nason, por la actividad que ha desplegado en sus labores al servicio del Instituto y para el mejor éxito del Congreso, y pide para él un aplauso. [Aprobada.]

VII

El VII Congreso agradece a los Comités locales la actividad, celo y dedicación con que han contribuído al éxito de este Congreso, integrados de la siguiente manera: Comisión de Trabajos: Luis Monguió, Presidente; Edwin S. Morby, Fernando Alegría y Benjamín Woodbridge, miembros; Comité de Recepción: Robert Anderson, Presidente; James Holton, Paul Lloyd, Bárbara Mortenson y Robert Page, miembros; Comité de Banquete: Edwin J. Webber, Presidente; E. Hortense White y Marian Fredine, miembros. Se pide un aplauso para ellos. [Aprobada.]

VIII

El VII Congreso aprueba la gestión de la Mesa Directiva saliente, la felicita por el feliz cumplimiento de sus labores y pide para ella un aplauso. [Aprobada.]

## LISTA DE DELEGADOS AL SÉPTIMO CONGRESO

ALEGRÍA, Fernando. University of California.
ALLEN, Martha E. Mills College, Calif.
ANDERSON, Robert. University of California.
ANDERSON IMBERT, Enrique. University of Michigan.
ARCE, José M. Dartmouth College.
ATKINSON, William C. University of Glasgow.
AVILA, Pablo. Santa Barbara College, U. C.
AUSTIN, Brother. St. Mary's College.
AYALA, Francisco. Universidad de Puerto Rico.
BARY, David. Universidad de California.
BERRIEN, William. University of Southern California.
BENTON, Gabriela von Munk. Occidental College.
BRAMAGE, Julia A. Santa Barbara Junior College.
CASTRO LEAL, Antonio. Mexico City College.
CLARKE, Dorothy Clotelle. University of California.
CORBATÓ, Hermenegildo. U. C. L. A.
CORREA, Gustavo. University of Chicago.
CHAROUHAS, T. G. University of California.
DAVISON, Ned J. University of Oregon.
DEUEL, Pauline B. University of Redlands.
DUNCAN, R. M. Universidad de Nuevo México.
EZCURDIA, Manuel de. University of California.
FAJARDO, Raúl José. San Carlos, California.
FERRER CANALES, José. Dillard University.
FISHER, Vera P. Coachella Valley. Union High School.
FOGELQUIST, Donald F. U. C. L. A.
GARCÍA-GIRÓN, Edmundo. Universidad de Oregon.
GLICKMAN, Robert Jay. U. C. L. A.
GAW, Esther Allen. Berkeley, California.
GICOVATE, Bernardo. Tulane University.
HOLTON, James S. Sacramento State College.
HENRÍQUEZ UREÑA, Max. University of California, L. A.
HANNAN, Denis. Southern Oregon College.
HULET, Claude L. Washington University.
INOSTROZA, Raúl. Army Language School, Monterey, Calif.
JAIMES FREYRE, Mireya. University of California.
HAMMOND, George P. University of California.
GARCÍA, Bárbara M. Mills College.
HILTON, Ronald. Stanford University.
JIMÉNEZ RUEDA, Julio. Universidad Nacional de México.
KELLER, Daniel S. University of California, Davis.
KIRSCHENBAUM, Leo. U. C. L. A.
LAMB, Ruth S. Scripps College, Calif.
LEVY, Kurt L. University of Toronto.

MALLE, Jerónimo. University of Iowa.
MARÍN, Juan. Santiago de Chile.
MCCULLOUGH, J. T. Sacramento State College.
MIMRANE, Freda. Dominican College of San Rafael.
MONGUIÓ, Luis. Mills College.
MONTERDE, Francisco. Universidad Nacional de México.
MOELLERING, William. San José State College.
MOSK SANFORD, A. University of California.
MORBY, Edwin S. University of California.
MORTENSON, Bárbara. University of California.
MILLÁN, María del Carmen. Universidad Nacional de México.
MISURACA, Sonia. Upland, California.
MOSER, Gerald M. Pennsylvania State College.
NASON MARSHALL, R. University of New Mexico.
NELKEN, Zoila. Ross, California.
ORTIGOZA, Carlos. University of Colorado.
OSGOOD, Robert S. Chula Vista, California.
PARKER, Jack H. Universidad de Toronto.
PERALES OJEDA, Alicia. Universidad Nacional de México.
REYES, José Luis. San Francisco State College.
RIVAS, Enrique de. University of California.
ROBERTS GRAVES, B. Southwestern Louisiana Institute.
ROBERTS, William Holloway. Vanderbilt University. Nashville, Tenn.
RODRÍGUEZ ALCALÁ, Hugo. Washington State College.
RODRÍGUEZ, Mario B. University of Arizona.
ROGGIANO, Alfredo Angel. State University of Iowa.
RODRÍGUEZ-DÍAZ, M. Alfred University.
ROSS, Cecilia. University of California.
SCHADE, George D. University of Texas. Austin, Texas.
SCHANZER, George O. St. John's University.
SCHULMAN, Ivan A. U. C. L. A.
SHIRLEY, Joseph Chilton. Stanford University.
SPELL, J. R. University of Texas, Austin.
SWAIN, James O. University of Tennessee, Knoxville.
TERÁN, Carlos M. Michigan State University.
TORRE, Manolo de la. Cuba.
TORRES-RÍOSECO, Arturo. University of California.
TORRES ANDERSON, Grace. San Francisco, California.
TREJO, Arnulfo. U. C. L. A.
VAN HORNE, John. University of Illinois. Urbana, Illinois.
VÁZQUEZ AMARAL, José Francisco. Rutgers University, New Jersey.
VERY, Francis G. University of California.
WEBBER, Edwin J. University of California.
WILLIAMS, May E. Los Angeles, California.
WILSON, Irma. Arizona State College at Tempe.
ZEIDNER, Betty. University of California.

# Socios Protectores

## INSTITUCIONES

University of California at Los Angeles Library
Los Angeles 24, Calif., E. U. A.

University of Chicago Libraries
Periodicals Division
Chicago 37, Illinois, E. U. A.

Claremont College Library
The Honnold Library
Claremont, California, E. U. A.

University of Michigan
General Library
Ann Arbor, Michigan, E. U. A.

New York Public Library
5th Avenue & 42nd St.
New York, New York, E. U. A.

University of North Carolina Library
Chapel Hill, North Carolina, E. U. A.

Pan American Union
Columbus Memorial Library
Washington, D. C., E. U. A.

Princeton University Library
Princeton, New Jersey, E. U. A.

Biblioteca-Universidad de Santo Domingo
Ciudad Trujillo
República Dominicana

University of Texas Library
Austin 12, Texas, E. U. A.

University of Washington Library
Seattle 5, Washington, E. U. A.

Wellesley College Library
Wellesley, Mass., E. U. A.

Williams College Library
Williamstown, Massachusetts, E. U. A.

## PERSONAS

Dra. Estefanía Antuña Tavio
Calle 25 Nº 1115, bajos. Vedado. Habana, Cuba.

Dra. Elena Calduch
Calle 27, Nº 1014. Apto. 7.
Vedado. Habana, Cuba.

Dra. María D. Rodríguez-Vicens
Calle 27 Nº 601, altos, Vedado
Habana, Cuba.

XUM

# *Sonetos del mal tiempo* y otros poemas

## Soneto de septiembre

Dicen que es Primavera, y no me importa.
Una ebriedad de cielo claro y bueno,
como si fuera en su delirio pleno
el sueño largo, la tristeza corta.

Dicen que es el Amor, y no me importa.
A ratos, de relámpagos y trueno,
otras, inverosímil de sereno,
toda distancia su distancia acorta.

Estoy en medio de la luz del día;
me dicen que es la Vida, y no me importa:
no le conozco el rostro al mediodía.

Quiero la noche, siempre; la que aporta
sus vestiduras de melancolía.
Me dicen que es la Muerte. Y no me importa.

## JUEGO

Amor, ni me eres fiel ni yo he de serlo.
Juega tu juego libremente, afina
la puntería de tu flecha, inclina
el corazón herido para verlo . . .

Por cada blanco errado, a devolverlo:
dardo por dardo contaré —mezquina—
para saber cuál de ellos te conmina
a dar el corazón y retenerlo.

Y no me pidas más de lo que entrega
tu reticente salto equilibrista:
cuando caiga la venda que te ciega,

cuando en hallarme tu pasión insista,
descubrirás que en el amor se juega
un ágil truco de malabarista.

## LLAMAMIENTO

Está el amor enfrente. Está golpeando
con puño de cristal, frágil y aleve,
está pidiendo que alguien se lo lleve,
al fin su cautiverio desatando.

Yo digo no. Acaso voy nombrando
su nombre eterno con palabra breve,
y duele el ala de la herida leve,
pues aunque digo no, lo estoy llamando.

Viene a mi boca el renovado agravio;
cuando voy a decirlo, está delante
del corazón lo que se calla el labio,

y enmudece mi voz, sueño adelante.
—¿Quién dijo al sueño que el callar es sabio?—
No sabe de perdones el infante.

## ANIVERSARIO

Termina el día que no trajo nada.
Ni una seña en el aire que dijera
de la memoria de un amor cualquiera,
ni una mano en el tiempo levantada.

Algo aguardaba yo de esta jornada,
algo que nunca más se repitiera.
Quédame ahora sólo la frontera
del día exiguo que no trajo nada.

Día de otoño cándido y liviano,
con pena que no es pena, que es fatiga
por este corazón como un vilano

a todo viento dando su cantiga,
y un dolor sin dolor, que es tan lejano,
y una pena sin pena, casi amiga.

## PIRUETA

Amor equilibrista, compañero
de mis vigilias sin ningún sentido,
aire de trasnochado y mal vestido,
y de ti mismo el agrio carcelero:

perdona el verso juguetón y huero
—no te pido perdones si te he herido,
pues sólo tengo lo que tú has traído—,
mas no quiero decir lo que no quiero.

Y te disfrazo con mi luz secreta,
te vuelvo intrascendente y casi nada;
págame el drama sólo una pirueta,

moneda de oro con la efigie usada.
Y no reclamo más que la obsoleta
palidez de una luna almidonada.

## LIBRO

Amor es como un libro: es la portada
rótulo en letras de oro, que vocea
un nombre que no dice a quien lo lea
nada de esa pasión encuadernada.

Muchas hojas en blanco, mucha nada;
de lomo adentro, todo lo que sea
una tristeza dulcemente fea
y un silencio de página cerrada.

Quiere hallar el amor algo que asombre,
raro infolio de autor desconocido;
sin pensar que el autor no es más que un hombre,

cambia de autor, mas con igual sentido:
un índice que tiene sólo un nombre,
y un *ex-libris* al fin que reza: olvido.

## AMOR PEQUEÑO

Vaso a medio colmar, amor pequeño,
trasiego de la noche, vino oscuro:
de un sorbo triste su tristeza apuro,
de su falsa embriaguez al fin me adueño.

Un solo mal. Un solo llanto. Un dueño
de aquel jazmín impersonal y puro.
Ni llanto ni jazmín ni mal auguro,
tragicomedia del amor risueño.

Si doy en preguntar —no sé cómo era—
nadie me da razón del acertijo.
Me halló de frente y se cambió de acera,

inútilmente, pues yo nada exijo.
Y oculto en mi bolsillo una quimera
y un capital de sueño a plazo fijo.

## CREENCIA

¿De qué recuerdo he de valerme cuando
al fin mi juventud sea un recuerdo?
Sé que no ha de volver lo que ahora pierdo,
ni me darán lo que ahora estoy buscando.

Este es mi hoy, mas vivo regresando,
y estoy en el perpetuo desacuerdo
del loco corazón y el amor cuerdo,
echados al camino que deseando.

Los cuatro rumbos a mi sangre pido:
sur del deseo, norte de la pena,
este del llanto, oeste del olvido;

por talismán un trozo de cadena,
por patria el cautiverio preferido.
Y, acaso, creerme que la vida es buena.

## EPISODIO

Cambio el amor por una baratija,
le hago un guiño a la luna, digo *nunca*,
y le perdono la cornada trunca,
y no me importa más su luz prolija.

No quiero nada, nunca más, que aflija,
ni una pasión que se me quede trunca.
Torno a decir que nunca, nunca, nunca,
y no vuelvo a entreabrir ni una rendija.

Porque mi herida es toda mi victoria,
porque no guardo ni ternura ni odio,
porque llevé tu nombre en la memoria,

y hoy que te olvido hasta un adiós salmodio.
Porque es la vida verdadera historia
y el amor nada más que un episodio.

## PALABRA INÚTIL

¿A qué distancia del amor me muevo,
si me invade de nuevo esta ternura
que la sal de la lágrima inaugura
en otro llanto que entre el pecho llevo?

Amor, ¿por qué te vivo y sobrellevo,
torva pasión con la pasión más pura,
blanda caricia bajo mano dura,
y el sí y el no donde la sed renuevo?

Mírame descubriendo otra mirada,
buscando en la palabra repetida
una oculta palabra inusitada:

ruego, esperanza, adiós, sueño o herida.
Esas palabras que no dicen nada.
Esas palabras que ya son mi vida.

## AYER

Digo *te quise*, nunca más *te quiero*;
hoy eres el ayer que ya no importa,
que amor eterno es la pasión más corta,
y el olvido, su nombre verdadero.

Vida de cada día, mentidero
de bien y mal donde la sangre acorta
el largo de ala y la memoria absorta,
beso fugaz y encono duradero.

Estoy pensando en ti. En la dulzura
suave de otoño que me diste un día,
único cielo y única ventura,

y en seguida el adiós y la elegía,
y acaso el *nunca más* de la ternura.
Mas esa hora sigue siendo mía.

## RECUERDO

Si no era el amor, lo parecía.
Traía gesto ausente, paso leve,
una rosa de agosto nueva y breve
y el vaticinio de la alegoría.

Si era el amor, no era de alegría.
Algo como ha de ser besar la nieve,
algo como un abrazo cuando llueve,
como un hermano de melancolía.

Amor, ¿fuiste o no fuiste en mi destino,
viniste a mí o no viniste, acaso?
Todo, ¿qué fue? Naufragios del camino,

dicha fugaz, llanto de otoño, ocaso,
. . . todo bebí como se bebe un vino,
todo cabía dentro de mi vaso.

## DÁDIVA

Tendré, si vuelves, para darte, acaso
ese jirón de cielo; me parece
que sí, te lo daré: me pertenece;
también —que es mío— te daré mi abrazo;

un verso exiguo que hable de fracaso,
del drama repetido en que perece
siempre el amor eterno; y si no crece,
el menguante con cara de payaso;

aquel mar con su noche, sí. Y alguna
de todas estas cosas que enumero
como jugando, como si en ninguna

arriesgase mi bien perecedero,
te dirán que era toda mi fortuna
un puñado de polvo verdadero.

## SONETO PARA TU SUEÑO

En tu mano mi mano: así te digo
con qué nombre bautizo mi quimera.
¡Qué importa que no sea verdadera,
si la verdad es caminar contigo!

Porque el amor es soledad, castigo,
remordimiento de la primavera,
llanto cautivo y dominada fiera,
llevo la pena del amor conmigo.

De todo bien y todo mal le acuso,
por todo mal y todo bien le quiero.
De acierto y desacierto igual le excuso,

y el daño triste del amor prefiero.
Róbate un beso de mi tiempo iluso
para alumbrar tu sueño, pasajero.

## SONETO PARA TU TERNURA

Vivo detrás de su ternura, quiero
agamuzar el aire que atraviesa,
y ser la eternidad en donde empieza
a existir en mi tiempo verdadero.

Conmigo irá por sueño y por sendero
—¿existió alguna vez otra promesa
que ésta, la de él, de la sonrisa ilesa?—
hasta la hora del final lindero.

No lo tengo, y es mío. Pero ampara
dentro del corazón como un escudo
el hombre suave que hasta mí llegara

—nunca en hora mejor llegarme pudo—.
Mas si mi amor le pesa, siempre hallara
fácil de atar y desatar el nudo.

# Otros poemas

## El recuerdo

Amor del otro lado de las cosas,
amor que pudo ser sobre la tierra
de nuevo el paraíso, la memoria
de una rosa perdida que regresa.

Estás detrás del aire: si yo muevo
la mano puedo acariciar tu rostro,
y viene a mí alucinado y tierno
un cielo que desciende por mi hombro.

¡Cifra cerrada de mi solo sueño,
definitiva lumbre enamorada
que incendia el bosque de la antigua sangre:
alondra matinal que dice "es tarde",
sediento ocaso que susurra "aguarda",
agua clara de Dios que serpentea
con su frescor selvático en la carne!
Relampaguea en mi pasión tu beso,
mientras la lluvia azota los tejados,
y es verano,
y pienso que estás lejos
bajo mi lenta noche americana.

## EL VIAJE VERDADERO

Sobre este mar me marcharé a buscarte.
Iré costeando nuestra orilla atlántica,
dirá el norte mi aguja navegante,
me cruzaré con otros argonautas
y les preguntaré: —¿Quién vive, amigos?
Entre el mar y el amor, ¿a qué distancia
debo arrojar, cuando al fin llegue, el ancla?
Y sin oírles, seguirá su andanza
bajo la Cruz del Sur mi sueño intacto.

Para breve esperanza, viaje largo.
Una sirena, en la mitad, me canta.
No es la noche ni el alba todavía.
Y yo la escucho sin oír, y el agua
en torno de la proa arremolina
la espuma joven de la antigua gracia.
Singla la nave en rutas de acechanza,
y la criatura del peligro pulsa
el arpa delirante del naufragio.

Sé que me salva un coro de hipocampos,
una guardia callada de delfines,
fieles bestias del mar, agradecidas,
que buscan ramos de algas y corales,
despiertan caracolas rumorosas,
forman diademas con estrellas ciegas,
¡mi cónclave de leales submarinos,
para flanquear el paso a la muchacha
que siempre halló en su oleaje, el compañero
de la tremenda sombra y de la herida!

El mascarón de proa me señala,
con el índice en alto, los luceros.
Está el amor temblando entre las jarcias,
y todo el barco suena en los cordajes

con invisibles músicas marinas,
embanderado con un solo nombre,
un solo nombre que es, Amor, el tuyo . . .

Apoyado mi rostro sobre el viento,
la rosa sideral marca la tierra.
Estoy de pie en la nueva geografía,
toca mi sangre iluminado puerto.
Sólo puedo decirte: —Esta es mi vida.
Este, mi corazón. Te los entrego.

Si dices no, la nave fatigada
hacia la Muerte emprenderá el regreso.

## CANTO AL AMOR

Canto al amor, su oscura maravilla,
el cuerpo dócil de la gracia, el duro,
despiadado ademán de la vigilia,
y la ternura de la diaria entrega
al insaciable oficio de la carne.

Amor de desatadas fronterías,
llama de pie, arrebolada hazaña:
instaura en la verdad su geografía
de isla remota —abrazo hospitalario—
y una paloma sin pasado vuelve
a besarme los labios de la herida.

Tacto de los delirios, claro río,
pánico del incendio donde empina
el dios secreto aljaba involuntaria:
canto el amor perenne, alucinado,
su dardo de oro, el escondido fuego
que mueve las mareas de la sangre.

Canto el amor y su inmortal navío,
su arboladura de éxtasis y miedos,
el amor sin naufragio y sin orillas,
de tritón y sirenas compañero.

Vertical de mi sueño, sueño vivo,
bosque del beso y la razón del bosque:
la dríada salvaje en la espesura
inicia en rebelión y desafío
la libertad de sonreír desnuda.

Relámpago y torrente, en la morada
tibia del pecho donde se recuesta
la sagrada cabeza; hilo de agua
dando a la sed exigua sorbo eterno.
Canto el amor incorporado en ascuas
y curvo como el cielo en la caricia.

Amor, amor, amor, amor, te entrego
de cuanto soy la intacta primavera;
de cuanto tengo, el incendiado y nuevo
delirio que en la sien relampaguea.

Cubre mi luz la orla del misterio,
y el mar sellado de la doble herida
para doblarse al cuerpo del deseo
rompe su clausurada geometría.

Amor, amor, amor, mi dios antiguo,
mi despiadado dios adolescente:
¡qué ademán de tu cólera me trajo
la desmedida lumbre, jazmín breve
de prisa ardiente y pétalo mordido,
ya nada más que aroma del recuerdo
su extinguida blancura!

Amor, la rosa de los vientos dice
el signo de tu abrazo. Cuatro puntos
clavan en lejanías tu bandera.

Alzas tu tienda en la mitad del tiempo
y los maduros frutos se te ofrecen.
Amor custodio, el del grillete tierno,
amor de sumisión y de mandato,
ángel de esclavizada tiranía:
su aliento vivo marcha a mi costado,
infatigable marcha a mi costado
el lebrel de la Vida!

## CARTA CONFIDENCIAL A ARTURO TORRES-RIOSECO

Torres-Rioseco, noble amigo, un cielo
que tú conoces, mas que no es el tuyo,
me da la dimensión de mi desvelo,
de todo cuanto en mí busco y rehuyo,
y de cada imposible y cada anhelo,
de todo eso que ignoro y lo que intuyo:
el contraluz de bien y mal en donde
la sangre joven su pleamar esconde.

Fui adolescente sin saber qué era
tener el universo entre la mano,
y al universo convertí en quimera,
y preferí el otoño y no el verano;
y anduve así, ya triste y verdadera,
en fuego y sombra, dialogando en vano
con el murmurio de la oculta fuente
que me golpea el hueso de la frente.

Amigo mío, desencuentros hube
desde la iniciación de la sonrisa.
Fui espectadora, y aun a ratos tuve
un papel protagónico en la brisa;
mas, tal la brisa, yo jamás retuve
el beso breve que marchó de prisa.
Siempre el mismo reloj marcó a deshora
el mismo ensueño con distinta hora.

De tal modo sumisa y agresiva,
de tal modo dulcísima y violenta
—contradictoria la muchacha esquiva
que la aventura renovada intenta,
porque sabe que sufre y está viva
y en su dolor la herida se alimenta—,
volví siempre los ojos hacia adentro,
y allí razón de vida y muerte encuentro.

Allí el tumulto de la ola, el arco
del brazo que señala los luceros,
allí la proa intemporal del barco,
y todos mis fantasmas marineros,
allí el navío donde no me embarco,
allí los nombres de mis pasajeros . . .
Allí el cándido símbolo del viaje,
nave y poema sobre el mismo oleaje.

Historia, amigo mío, sin historia:
itinerario de una pena, acaso,
que llevo desde siempre en la memoria,
con la melancolía de un fracaso,
siguiendo la obstinada trayectoria
que va del corazón hasta el ocaso.
Melancolía cuando cae la tarde.
Melancolía que me dice: es tarde.

Estoy hundida al fin en la corriente
del río eterno. Mi talismán de agua
roza la sien antigua e inocente
donde el recuerdo sus enigmas fragua,
y acaso torno a ser la adolescente
enamorada del amor del agua.
Soy la piedra en la orilla, detenida;
el río corre y permanezco herida.

Porque ignoré la gracia de ir sonriendo,
fuí hasta el abismo y me volví. Detuve
mi paso al borde del temor, huyendo
de la caída. Por mi mal, sostuve
alas de arcángel sobre el pecho ardiendo,
y allí donde hubo algún sollozo, estuve.
Hoy te lo digo como sé: en un canto
sencillo y verdadero como el llanto.

A ti, Torres-Rioseco, te adelanto
este recuento, un tramo de mi vida,
mi deambular por entre sueño y canto,
y mis regresos con la nueva herida,
culpándome de amor por tanto y tanto,
quieta en la rada, nave sin partida,
igual que la pasión sin el deseo,
fuego sin llama y mar sin Odiseo.

¿Qué más puedo decirte? Te confío
que al fin estoy amando el cotidiano
tropiezo donde muere mi albedrío
y, como Solveig, mi aguardar en vano,
pero sabiendo que no hay nada mío.
Guarda el secreto, amigo tan lejano
y tan aproximado a mi tristeza:
yo sé que en mí la Soledad empieza.

DORA ISELLA RUSSELL

Montevideo, 1955.

XUM

*Ramsey's*

**TEXTBOOK OF**

# MODERN SPANISH

**Revised by**

**ROBERT K. SPAULDING**

Reorganized, modernized, and supplemented, this authoritative reference grammar, by *the* outstanding Spanish grammarian of this country, has been revised by Professor Spaulding, who has not radically altered the spirit or the concept of the work. He discusses specific points of presentday usage not dealt with in the original edition and substantiates his conclusions with examples from modern writers of Spain and Spanish America. The source of *all* examples added by Professor Spaulding is given. He has combined Part II (Preliminary Lessons) with Part III (More Extended Treatment) so that each point of grammar is now dealt with fully in one place. In addition, the index has been made more detailed for easy reference.

Simple to use and complete!

HOLT

# El español al día

**BOOK 1 • BOOK 2**

***2nd Edition***

**TURK and ALLEN**

Have you seen these handsome books? The recently published *second edition* of *El español al día* is extraordinarily attractive. There are many, many full-color photographs; the covers are bright and gay. Special features of the new edition include — preliminary oral lessons that build self-confidence in expression, cultural material in every chapter, new exercises and activities.

**D. C. HEATH AND COMPANY**

Sales Offices: Englewood, N. J. Chicago 16 San Francisco 5
Atlanta 3 Dallas 1 HOME OFFICE: Boston 16.

# EDICIONES DE ANDREA

• COLECCION STUDIUM de cultura mexicana e hispánica. (Los núms. 1, 2, 4 y 6 están agotados.)

3) Zea, Leopoldo. *El positivismo en México.* 2ª ed. 254 p. México, 1953. $ 2.75 US. Cy.

5) Alegría, Fernando. *Walt Whitman en Hispanoamérica.* 424 p. México, 1954. $ 3.25 US. Cy.

7) Cardona Peña, Alfredo. *Pablo Neruda y otros ensayos.* México, 1955. $ 1.45 US. Cy.

8) Méndez Plancarte, Alfonso. *Cuestiúnculas Gongorinas.* Con prólogo: *Alfonso Méndez Plancarte, la persona y la obra,* por Alfonso Junco. México, 1955. $ 1.45 US. Cy.

9) Zorrilla, José. *México y los mexicanos.* (1855-1857). Con un prólogo: "Zorrilla en México", por Andrés Henestrosa. México, 1955. $ 1.00 US. Cy. ($ 2.00 special paper).

10) Sender, Ramón J. *Unamuno, Valle-Inclán, Bdroja y Santayana.* (Ensayos críticos). 170 p. México, 1955. $ 1.45 US. Cy.

11) Olguín, Manuel. *Alfonso Reyes, ensayista. Vida y pensamiento.* 230 p. México, 1956. $ 2.00 US. Cy.

12) Carter, Boyd G. *Manuel Gutiérrez Nájera. Estudio y escritos inéditos.* Pról. de E. K. Mapes. 160 p. México, 1956. $ 1.60 US. Cy.

13) García Gutiérrez, Antonio. *El diablo nocturno.* Comedia en dos actos, inédita. Edición, prólogo y notas de Harvey L. Johnson. XVI, 72 p. México, 1956. $ 1.20 US. Cy.

14) Monterde, F. *Díaz Mirón. El hombre. La obra.* (En prensa.)

15) Dunham, Lowell. *Rómulo Gallegos. Vida y obra.* (En prensa.)

• MANUALES STUDIUM. A new series of Hispanics outlines that will greatly aid both teachers and students... Concise, authoritative with suggested readings and critical references.

1) Torres-Ríoseco, A. *Breve historia de la literatura chilena.* 175 pp. México, 1956. $ 160 US. Cy.

2) Leal, Luis. *Breve historia del cuento mexicano.* 168 pp. México, 1956. $ 1.45 US Cy.

3) Mead, Robert G. Jr. *Breve historia del ensayo hispanoamericano.* 142 pp. México, 1956. (*Edición económica*: $ 0.95, lower grade stock and not for export.) Regular edition: $ 1.45 US. Cy.

4) Dauster, Frank. *Breve historia de la poesía mexicana.* (En prensa.)

5) Jones, Willis Knapp. *Breve historia del teatro latinoamericano.* (En prensa.)

• ANTOLOGIAS STUDIUM. Publicadas bajo los auspicios y en colaboración con el *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* y el *Hispanic Institute in the United States.*

1) Torres-Ríoseco, Arturo. *Cautiverio.* Antología poética. (1940-1955.) Pról. de Gabriela Mistral. 180 pp. México, 1955. $ 1.20 US. Cy.

2) Florit, Eugenio. *Antología poética.* Pról. de Andrés Iduarte. (En prensa.)

• ... and bear in mind that we supply most American, and European universities with all Mexican books. Correspondence in English. Mail us your desiderata and request our lists. Special discount to librarians, professors and bookdealers.

LIBRERIA STUDIUM

Apartado Postal 20979, Administración 32.

México 1, D. F. México.

# SYMPOSIUM

A Journal Devoted to Modern Foreign Languages and Literatures

| | |
|---|---|
| Literary History | Comparative Literature |
| History of Literary Ideas | Literature and Society |
| Literature and Science | Philology |
| Original Literary Essays | Trends in Recent Literature |
| Notes | Reviews and Appraisals |

Published twice yearly by the Department of Romance Languages of Syracuse University with the cooperation of the Centro de Estudios Hispánicos and a distinguished board of Associate Editors.

$ 3.00 per year. $ 2.00 per issue.

Antonio Pace, chairman Editorial Board.
D. W. McPheeters, Review Editor.
Winthrop H. Rice, Business Manager.

Address: 302 Hall of Languages

Syracuse University Syracuse 10, New York

## LA NUEVA DEMOCRACIA

Revista trimestre

Artes y Ciencias . . . Filosofía y Letras . . .

Religión y Humanidades . . .

Suscripción: Dos dólares al año.

Cheques y giros postales se han de dirigir a

LA NUEVA DEMOCRACIA

156 Fifth Avenue. New York 10, N. Y.

DIRECTOR: ALBERTO REMBAO

# MEMORIA

DEL PRIMER CONGRESO INTERNACIONAL DE CATEDRATICOS DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Publicada por

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

PREFACIO DE MANUEL PEDRO GONZÁLEZ

UN TOMO DE MÁS DE 200 PÁGINAS, $1.75

## OBRAS COMPLETAS DEL MAESTRO JUSTO SIERRA

EDICION NACIONAL DE HOMENAJE

publicada por la Universidad Nacional de México
y dirigida por
AGUSTÍN YÁÑEZ

Volúmenes de que consta la edición:

I. *Estudio preliminar y obras poéticas.*
II. *Prosa literaria.*
III. *Crítica y ensayos literarios.*
IV. *Periodismo político.*
V. *Discursos.*
VI. *Viajes.* En tierra yankee. En la Europa latina.
VII. *El Exterior.* Revistas políticas y literarias.
VIII. *La Educación Nacional.* Artículos y documentos.
IX. *Ensayos y textos elementales de historia.*
X. *Historia de la antigüedad.*
XI. *Historia general.*
XII. *Evolución política del pueblo mexicano.*
XIII. *Juárez: su obra y su tiempo.*
XIV. *Epistolario y papeles privados.*

Pedidos a:

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

LIBRERIA UNIVERSITARIA

Justo Sierra, 16

MEXICO, D. F.

**REVISTA INTERAMERICANA DE BIBLIOGRAFIA**
**INTER-AMERICAN REVIEW OF BIBLIOGRAPHY**

Organo cuatrimestral documentado que contiene artículos, reseñas de libros, notas y repertorios bibliográficos selectos relativos a la América Latina. Un grupo de corresponsales dispersos en cuarenta y dos países y territorios, suministra informes acerca de autores, libros, revistas, editoriales y bibliotecas.

Publicada por la División de Filosofía, Letras y Ciencias, Departamento de Asuntos Culturales, Unión Panamericana, Washington 6, D. C.

**MAURY A. BROMSEN**
Director

**JOSE E. VARGAS SALAS**
Secretario

Precio de subscripción: $ 3.00 al año en América y España; $ 3.50 en los demás países.

The ANTOLOGIA POETICA of MANUEL GONZALEZ PRADA, first in the series CLASSICS OF LATIN AMERICA published under the auspices of the International Institute of Ibero-American Literature, is now for sale at $ 2.50 ($ 2.00 in Iberoamérica).

The anthology contains nearly 400 pages, is beautifully printed, carries an excellent introduction and many notes by Carlos García-Prada, and is to date the finest single volume representing the works of the famous Peruvian master.

**COPIES ARE LIMITED, SO PLEASE PLACE ORDERS AT ONCE WITH MARSHALL R. NASON, BOX 60, UNIVERSITY OF NEW MEXICO, ALBUQUERQUE, N. M.**

# MEMORIA

OF THE SECOND INTERNATIONAL CONGRESS OF PROFESSORS OF IBERO-AMERICAN LITERATURE

An excellent collection of studies in Latin American Literature and Philology which contains contributions by many of the most distinguished scholars in the field from Latin America, Spain, and the United States. Only a limited number of copies are available.

A volume of more than 400 pages ..... $ 3.50

OTHER BOOKS ON HISPANIC SUBJECTS

*Grandes novelistas de la América Hispana,* with detailed biographical, critical material, and analyses of their works, by Arturo Torres-Rioseco, Professor of Spanish American Literature in the University of California ..... (cloth) 3.50

*La Novela en la América Hispana,* by Arturo Torres-Rioseco ..... (paper) 0.75

*Don Carlos de Sigüenza y Góngora,* a Mexican Savant of the Seventeenth Century, by Irving A. Leonard ..... (paper) 2.75

*Spain's Declining Power in South America,* the years 1730-1806, by Bernard Moses ..... (cloth) 3.00

*The Civilization of the Americas,* by Simpson, Beals, Priestley, Alsberg, González, Fitzgibbon ... (paper) 1.00

*Essays in Pan-American,* by Joseph B. Lockey .. (cloth) 2.00

*Beside the River Sar:* Selections from *En las Orillas del Sar* by Rosalía de Castro, translated by S. G. Morley ..... (cloth) 1.50

*Sonnets and Poems of Anthero De Quental,* translated by S. G. Morley ..... (cloth) 1.50

*Studies in the Administration of the Indians of New Spain,* by L. B. Simpson ..... Vol. I & II 1.50
Vol. III 1.75
Vol. IV In Press

AND OTHERS. WRITE FOR LIST.

ORDERS SHOULD BE SENT TO THE BERKELEY OFFICE

The University of California Press
Berkeley and Los Angeles, California

*THE SPANISH AND PORTUGUESE TEACHERS' JOURNAL*

**HISPANIA**

*Established 1917*

AURELIO M. ESPINOSA, *Editor 1917-1926*;
ALFRED COESTER, *Editor 1927-1941*;
HENRY GRATTAN DOYLE, *Editor 1942-1948*

*Published by the American Association of Teachers of Spanish and Portuguese.*

*Editor*, DONALD DEVENISH WALSH, The Choate School, Wallingford, Connecticut.

*Associate Editors*, L. L. BARRETT, AGNES M. BRADY, AURELIO M. ESPINOSA, JR., E. HERMAN HESPELT, MARJORIE JOHNSTON, WALTER T. PHILLIPS, STEPHEN L. PITCHER, FLORENCE HALL SENDER, ROBERT H. WILLIAMS.

*Advertising Manager*, GEORGE T. CUSHMAN, The Choate School, Wallingford, Connecticut.

HISPANIA appears four times a year, in February, May, August, and November. Subscription (including membership in the Association), $ 4.00 a year: foreign countries, 40 cents additional for postage. Each number contains practical and scholarly articles for teachers of Spanish and Portuguese, including helpful hints for teachers new to the field. A sample copy will be sent on request to the Secretary-Treasurer of the Association. Address subscriptions and inquiries about membership to: LAUREL TURK, *Secretary-Treasurer*, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, DePauw University, Greencastle, Indiana.

HISPANIA is an ideal medium through which to reach the organized Spanish and Portuguese teachers of the United States. For advertising rates, addres the *Advertising Manager*.

Articles, news notes, and books for review should be addressed to the *Editor*.

*El Instituto anuncia la publicación de*

CAUTIVERIO: Antología poética, 1940-1955

Por ARTURO TORRES-RIOSECO

Prólogo de GABRIELA MISTRAL

183 págs. Precio: Dlls. 1.20

DESCUENTOS:

A los libreros: 30%. — A los profesores: 10%

Pedidos a:

*Marshall R. Nason*, Secretario Ejecutivo.
Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
Box 60, Univ. of New Mexico. Albuquerque, N. M.

XUM

# MEMORIA

DEL

TERCER CONGRESO INTERNACIONAL
DE CATEDRATICOS

DE

LITERATURA IBEROAMERICANA

Publicada por

UNIVERSIDAD DE TULANE — INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Tomo de más de 250 páginas y 12 trabajos en torno al tema "El nuevo mundo en busca de su expresión"

| TRABAJOS: | AUTORES: |
|---|---|
| *La empresa de América y el sentido de la libertad* | José María Chacón y Calvo |
| *O homem cósmico de América* | Afrânio Peixoto |
| *Conceitos históricos da América brasileira* | Gilberto Freyre |
| *Crisis europea, cultura americana* | César Barja |
| *Americanismo y americanidad* | Baldomero Sanín Cano |
| *México en busca de su expresión* | Julio Jiménez Rueda |
| *La eternidad de España en América* | Federico de Onís |
| *La democracia en América* | Alberto Zum Felde |
| *Who speaks for New World Democracy* | Henry Seidel Canby |
| *Posición de América* | Alfonso Reyes |
| *La expresión literaria de América* | Antonio Aita |
| *La poesía hispanoamericana del presente y del porvenir* | Arturo Torres-Rioseco |

Contiene, además, un Prefacio de Arturo Torres-Rioseco

Discursos de los señores

John E. Englekirk — Alfred Coester
Rufus Carrollton Harris — Mariano Picón-Salas
Carlos García-Prada

Noticias sobre otros trabajos y una documentación completa del programa y de las actas del Congreso

$ 3.00 en los Estados Unidos — $ 2.00 en los demás países

Pedidos a:

MIDDLE AMERICAN RESEARCH INSTITUTE

*Tulane University*

NEW ORLEANS, LOUISIANA

# *PUBLICACIONES*

## *del*

## *INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA*

### BIBLIOTECA DE CLÁSICOS DE AMÉRICA

Constituirá no sólo una selección de autores y de obras iberoamericanas, sino también una historia de la literatura iberoamericana, en cien tomos. En cada tomo, la selección literaria irá acompañada de un estudio biográfico y crítico, notas explicativas y bibliografía.

Se han publicado los siguientes tomos, en su mayoría agotados:

| | Estados Unidos | Otros países |
|---|---|---|
| | — | — |
| I. *Antología poética*, de Manuel González-Prada . . . . . | 2.50 Dls. | 2.00 Dls. |
| II. *Prosas y versos*, de José Asunción Silva | 2.00 „ | 1.50 „ |
| III. *Cuentos*, de Horacio Quiroga . . . | 2.50 „ | 2.00 „ |
| IV. *Flor de tradiciones*, de Ricardo Palma | 2.50 „ | 2.00 „ |
| V. *Don Catrín de la Fachenda*, de J. Joaquín Fernández de Lizardi . . . | 2.50 „ | 2.00 „ |

### COLECCIÓN LITERARIA

Amplia y verdadera antología de la poesía iberoamericana contemporánea, editada por Carlos García-Prada. Todas las selecciones van acompañadas de estudios y noticias biográficas y bibliográficas.

Se han publicado los siguientes:

| | Estados Unidos | Otros países |
|---|---|---|
| I. *15 poemas*, de Porfirio Barba Jacob . | Agotado | |
| II. *16 poemas*, de León de Greiff . . | .50 Dls. | .40 Dls |
| III. *42 poemas*, de Luis C. López . . | Agotado | |
| IV. *17 poemas*, de Julio Vicuña Cifuentes . . . . . | Agotado | |
| V. *35 poemas*, de Rafael Arévalo Martínez . . . . . | Agotado | |
| VI. *36 poemas*, de autores brasileños . | Agotado | |
| VII. *22 poemas*, de Arturo Torres-Rioseco | Agotado | |

Pedidos a:

*MARSHALL R. NASON*

Box 60, University of New Mexico Albuquerque, N. M.


XUM

# MEMORIA

DEL QUINTO CONGRESO DE LITERATURA IBEROAMERICANA

PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD DE NUEVO MEXICO,

ALBUQUERQUE, NEW MEXICO, 1951

## LA NOVELA IBEROAMERICANA

Contenido:

Enrique Anderson Imbert, *Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX.*

Alfredo A. Roggiano, *El modernismo y la novela en la América hispana.*

Ciro Alegría, *Notas sobre el personaje en la novela hispanoamericana.*

Fernando Alegría, *Una clasificación de la novela hispanoamericana contemporánea.*

José Antonio Portuondo, *El rasgo predominante en la novela hispanoamericana.*

Luis Monguió, *Reflexiones sobre un aspecto de la novela hispanoamericana actual.*

José A. Balseiro, *Revisión de Hernández Catá.*

Federico de Onís, *Tomás Carrasquilla, precursor de la novela americana moderna.*

Arturo Torres-Rioseco, *Definición de "Don Segundo Sombra".*

José Enrique Etcheverry, *Historia, nacionalismo y tradición en la novela de Eduardo Acevedo Díaz.*

Benjamín Mather Woodbridge, Jr., *O que sobra de Alencar.*

Julio Jiménez Rueda, *Influjo de Quevedo y Torres de Villarroel en el México virreinal.*

Arnold Chapman, *Perspectivas de la novela de la ciudad en Chile.*

Precio $3.00

Pedidos a:

THE UNIVERSITY OF NEW MEXICO PRESS

ALBUQUERQUE, N. M., E. U. A.

**NUEVO PRECIO DE NUMEROS ATRASADOS**

**DE LA**

# REVISTA IBEROAMERICANA

Por el aumento de suscritores que solicitan los primeros números de REVISTA IBEROAMERICANA y la demanda constante de los mismos, por parte de instituciones y particulares que desean tener sus colecciones completas, se hallan a punto de agotarse los números atrasados, que previsoramente se conservaban.

En vista de ello, el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana se ha visto obligado a aumentar el precio de esos números atrasados de la REVISTA, órgano del mismo.

Los precios fijados, por ahora, a los cuatro primeros números, son los siguientes (en dólares):

| Número | Estados Unidos | Otros países |
|---|---|---|
| 1 | 2.75 | 2.25 |
| 2 y 3 | 2.50 | 2.00 |
| 4 | 2.00 | 1.50 |
| 5 y siguientes | 2.25 | 1.50 |

Como es fácil advertir por dichos precios, en la venta de esos números atrasados se hacen concesiones análogas a aquellas de que disfrutan los suscritores de la REVISTA IBEROAMERICANA, fuera de los Estados Unidos.

Pedidos a:

*MARSHALL R. NASON*

Box 60, University of New Mexico Albuquerque, N. M.

XUM

La Unión Panamericana en Washington, D. C. ha publicado en su Bibliographic Series No. 42, un INDICE DE LA REVISTA IBEROAMERICANA (de mayo de 1939 a enero de 1950) y de las MEMORIAS del Congreso Internacional de Catedráticos de la Literatura Iberoamericana (del Primero en 1938 al Cuarto en 1949).

Ejemplares de esta publicación pueden solicitarse a:

División de Publicaciones y Distribución,
UNION PANAMERICANA
19th & Constitution Ave., N. W.
Washington 6, D. C., U. S. A.

Precio por ejemplar: 0.25 de dólar.

## NOTICE TO MEMBERS

PLEASE patronize our advertisers and thus contribute to the financial support of your institute. Our advertisers have splendid collections of Latin American books at prices no higher than you would elsewhere. When ordering from them, please mention the *REVISTA*.

THANK YOU

FRANZ C. FEGER
17 E. 22 Street
New York 10, N. Y.

ULTIMAS NOVEDADES DE LA BIBLIOTECA ROMANICA HISPANICA — EDITORIAL GREDOS.

Zubiría, Ramón de: **La poesía de Antonio Machado.** 307 pp. $ 2.40

Corominas, J.: **Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana.** Volumes I and II (to be complete in four volumes), bound ..... ea. $ 15.00

Menéndez Pidal, Ramón: **Primera crónica general de España.** 2 volumes:
paper bound ..... $ 10.50
pasta española ..... $ 16.50

Flys, Jaroslaw M.: **El lenguaje poético de Federico García Lorca.** 250 pp. $ 1.80

Hatzfeld, Helmut: **Bibliografía crítica de la nueva estilística aplicada a las literaturas románicas.** 662 pp. $ 3.00

REPERTORIO AMERICANO

Semanario de Cultura Hispánica

Director:
Joaquín García Monge

APARTADO LETRA X

S. JOSE DE COSTA RICA

HISPANIC REVIEW

A Quarterly Journal Devoted to Research in the Hispanic Languages and Literatures

Editors: Otis H. Green and Joseph E. Gillet

Published by
The University of Pennsylvania Press, Philadelphia 4, Penn., U. S. A.

Subscription price: $ 6.00 a year; single issue, $ 1.75

XUM

IMPRENTA UNIVERSITARIA DE MEXICO

XUM